

138

GAZETTE  
DES  
BEAUX-ARTS

---

SOIXANTE-DIXIÈME ANNÉE — CINQUIÈME PÉRIODE  
TOME DIX-SEPTIÈME

---

IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS

BOIS-COLOMBES

---

*Tous droits de reproduction et de traduction réservés*





GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

70<sup>e</sup> ANNÉE

1928

1<sup>er</sup> SEMESTRE

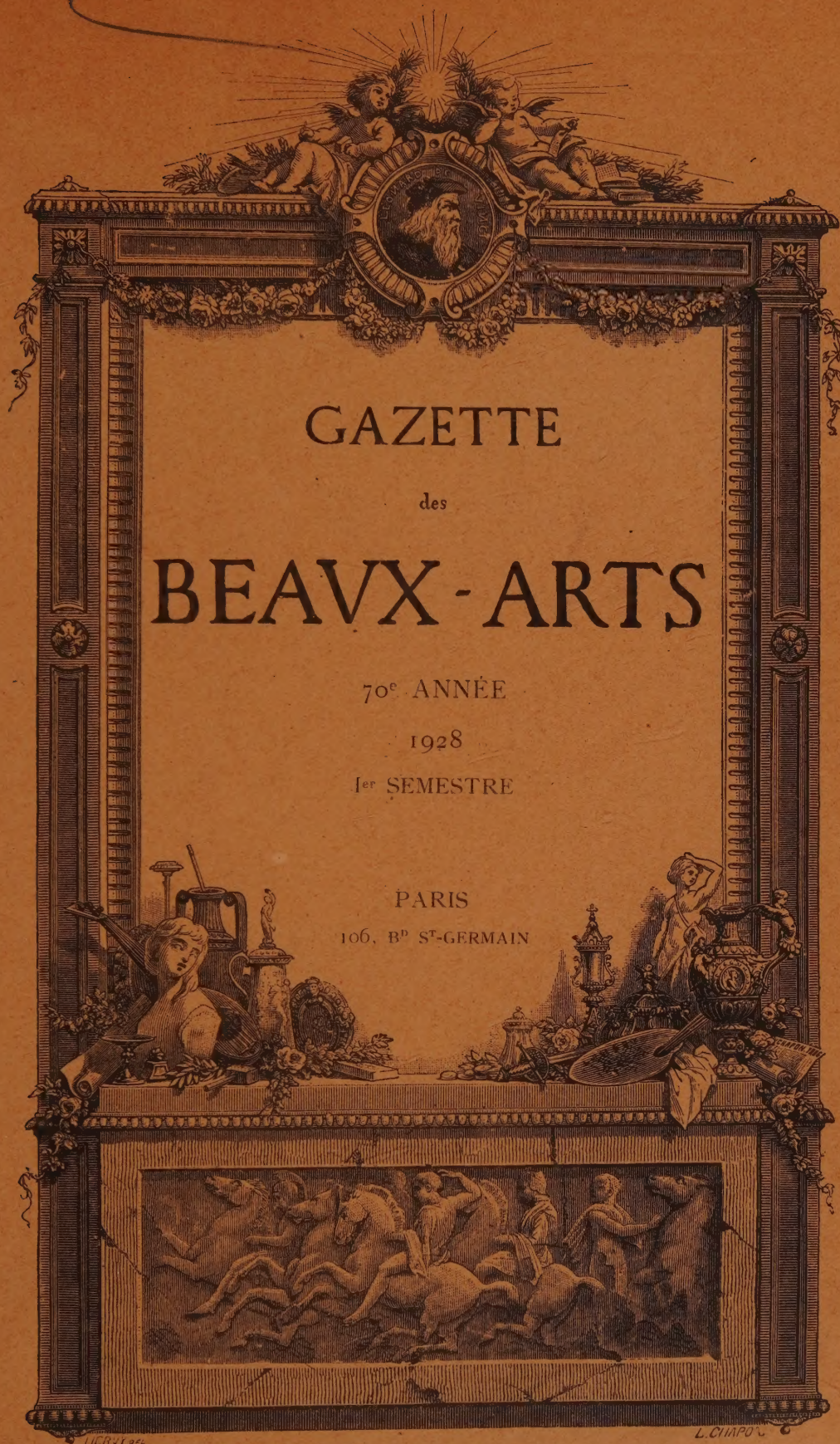
PARIS

106, B<sup>D</sup> ST-GERMAIN





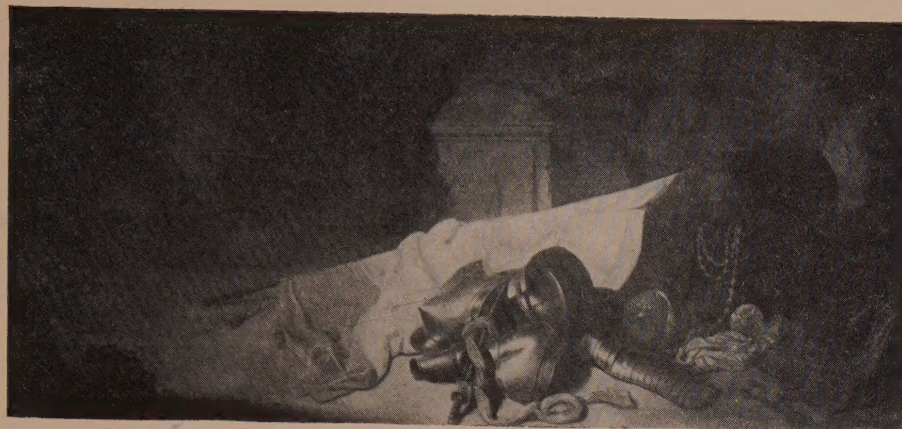












« VANITÉ » PAR W. DE POORTER

(Musée Boymans, Rotterdam.)

## L'ALLÉGORIE

DANS LA

### PEINTURE CLASSIQUE HOLLANDAISE

**R**ÉALISER l'irréel, dégager le sens spirituel de l'existence matérielle, tel est le thème de l'art allégorique. Il fleurit surtout dans les genres qui par leur nature s'éloignent le plus de la réalité, les arts graphiques caractérisés par le format minuscule et le langage abstrait en blanc et noir, d'autre part la peinture à fresque dont le grand format et l'échelle réduite de couleurs n'éveillent pas trop d'associations empruntées à la vision naturelle. Tous deux changent la matière des objets qu'ils reproduisent ; les arts graphiques en se soumettant aux nécessités du texte ; la peinture à fresque en élevant l'accidentel à la monumentalité indispensable à l'architecture. Les arts graphiques spiritualisent tandis que la fresque généralise ; là, le fait commenté par la parole, ici, un langage qui doit être accessible à tout le monde et à première vue.

La question de l'allégorie dans la peinture hollandaise du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle peut être restreinte à la peinture de chevalet, la peinture murale n'ayant eu aucune importance pour la Hollande à l'époque classique.



La forme la plus simple de l'allégorie est la personnification d'une notion abstraite ; l'Espérance c'est une femme tenant une ancre, la Force une femme tenant une colonne. Les iconologies des <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles ont réuni une quantité énorme de personnifications de cette espèce ; les recueils de ce genre étaient nécessaires puisque l'appareil symbolique de ces personnifications classiques et religieuses était extrêmement compliqué. Parmi ces iconologies, celle de Cesare Ripa a, sans doute, été la plus répandue ; elle a été traduite en hollandais et c'est cette traduction, due à Dierk Pieters Pers, qui, par sa description de la Foi, nous amène au cœur de notre sujet. Cette description, en effet, a inspiré Jan Vermeer pour son tableau conservé à la Haye. C'est à cette source qu'il a puisé l'idée de la femme assise, avec un globe terrestre posé sous ses pieds, un livre et un calice placés auprès d'elle ; le serpent, la tête écrasée par une pierre et le fruit du péché originel posé à son côté n'y manquent pas non plus ; au lieu du Sacrifice d'Abraham on voit représenté le Crucifiement, Vermeer ayant substitué la scène de la vie de Jésus-Christ à la préfigure de l'Ancien Testament. Ce n'est pas seulement l'inspiration intellectuelle que Vermeer a puisée dans Ripa, il y a aussi trouvé l'inspiration visuelle pour son tableau. Ce n'est pas la Foi qui lui a servi d'exemple — car chez Ripa elle est représentée par une femme tenant dans sa main droite un cœur d'où surgit un cierge allumé et dans sa gauche le Nouveau Testament et les tables de Moïse — mais la Théologie. On peut donc dégager la double racine de ce tableau — le plus singulier et le moins attrayant dans l'œuvre de Vermeer — la racine de l'inspiration littéraire et celle de la composition artistique ; mais ce qui reste sa propriété personnelle, c'est la façon dont la figure est campée dans l'intérieur dont l'agrandissement réduit l'allégorie au rôle de simple accessoire tandis qu'elle domine absolument dans les gravures dont l'artiste s'est inspiré.

C'est la même atmosphère intellectuelle qui a inspiré Bloemaert pour son grand tableau appartenant au Mauritshuis de La Haye. Cette œuvre est connue sous le nom de la *Course d'Hippomène et d'Atalante*, nom qui ne correspond pas du tout au tableau en question. Il y manque non seulement les boules d'or indispensables à ce sujet — car c'est sa cupidité qui perd l'héroïne — mais l'héroïne elle-même fait défaut ; ce sont deux adolescents qui courent dans le fond. Surtout le groupe principal du tableau de Bloemaert n'a aucun rapport avec ce mythe. C'est une scène symbolique désignée comme telle par la torche de grandeur plus que naturelle tenue en plein jour par la femme qui distribue les palmes. L'Entendement est caractérisé de cette façon, au dire de Ripa qui en donne une explication assez ennuyeuse ; il s'agit donc d'une lutte spirituelle, d'une compétition purement morale, pour laquelle le symbolique laurier est la récompense appropriée.



On ne peut pas toujours distinguer exactement entre la mythologie et l'allégorie, surtout là où certaines divinités sont devenues les personnifications de leur activité. Minerve, c'est l'Art, Mercure, le Commerce, Plutus, la Richesse. C'est ici qu'il faut placer, par exemple, les Minerves de Rembrandt qui ne sont que l'incarnation d'une femme supérieure, maîtresse de tous les arts de la paix. On pourrait tout aussi bien citer les tableaux mythologiques peints par Abraham van den Tempel pour la Halle aux Draps (Lakenhal) à Leyde; seulement on y trouve déjà des allusions à des localités connues ou à des événements de l'époque.

Mais au lieu d'illustrer une idée générale par sa personnification, on peut aussi la caractériser par ses effets. Par cet ordre d'idées tout différent du premier nous sortons du monde classique, qui est toujours resté étranger aux artistes hollandais, pour approcher du tableau moralisant et de la nature morte, deux genres en accord avec leur talent.



Phot. bruckmann.

Voici d'abord le tableau ALLÉGORIE DE LA FOI, PAR VERMEER DE DELFT assez singulier de Gabriel Metsu au Mauritshuis,

(Musée de la Haye.)

peint vers 1655, singulier surtout par la combinaison forcée d'un cliché allégorique avec un motif de genre. Une Justice triomphante, les yeux bandés et la balance en main appuie son épée sur la poitrine de son adversaire démoniaque dont le caractère est expliqué par des pièces d'argent rognées, une aune faussée, un masque trompeur. En outre, un petit génie lui présente encore un compte frauduleux. Le triomphe de la Justice est le salut de la pauvre veuve qui s'est abritée aux pieds de la femme triomphante, un petit enfant au sein, un grand garçon à son côté; sa main droite, tendue



vers le démon vaincu, dénonce le méchant qui, par avidité, voudrait dépouiller les abandonnés. Dans ce tableau l'allégorie garde encore quelque chose d'une apothéose mais elle est déjà transposée dans la forme plus simple d'une scène de la vie quotidienne. Il n'y a pas de doute que les sympathies de l'artiste allaient vers le côté profane de sa composition ; le visage de la Justice, qui n'est nullement idéalisé et



Phot. Bruckmann.

COURSE SYMBOLIQUE, PAR A. BLOEMAERT

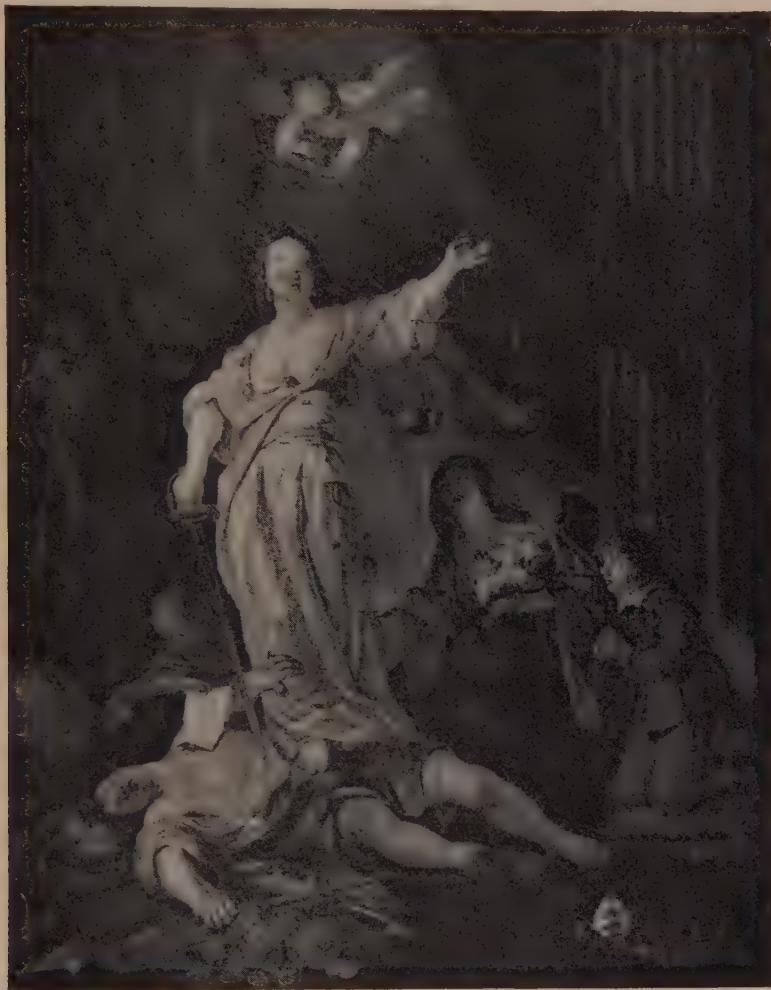
(Musée de La Haye.)

témoigne d'une conception de la beauté tout à fait réaliste, en est la preuve.

Dans deux tableaux de Léonard Bramer se faisant pendant au musée de Vienne, la personnification est abolie et la signification allégorique n'est explicable que par ce qui se passe sous nos yeux. C'est le couple de la Vanité et de la Caducité en deux compositions : une dame et un cavalier jouissant des plaisirs temporels de la musique et de la parure, et en pendant : un vieillard méditant sur les symboles de la mort, un squelette contemplant un crâne. Le squelette est posé à la même place et dans la même attitude que la dame vaniteuse ; de même qu'elle examine sa chaîne d'or dans le



miroir, le squelette contemple la tête de mort. Par tous les moyens l'artiste s'est efforcé d'accentuer l'effet du parallélisme ; la Caducité symbolisée par le squelette fait ressortir l'aspect tragique et lugubre de la Vanité. Le fait



Phot. Bruckmann.

LA JUSTICE PROTÉGEANT LA VEUVE ET LES ORPHELINS

PAR GABRIEL METSU

(Musée de La Haye.)

que Bramer a partagé son allégorie en deux tableaux, qu'il a exprimé sa pensée en deux scènes antithétiques, en éclaircit la signification cachée.

La belle nature morte de Willem de Poorter au musée de Rotterdam n'excite pas au même degré la curiosité quoique cette Vanité, formée par des armes éparses auprès de sarcophages et de bijoux, symbolise d'une

façon assez claire l'orgueil et l'opulence. Derrière la symphonie multiple des couleurs se dressent les formes rigides des pierres tombales. Derrière la vanité futile de la vie l'inexorable clarté de la mort. Tout ce qui



Phot. J. Loewy.

ALLÉGORIE DE LA CADUCITÉ. PAR L. BRAMER

(Musée de Vienne.)

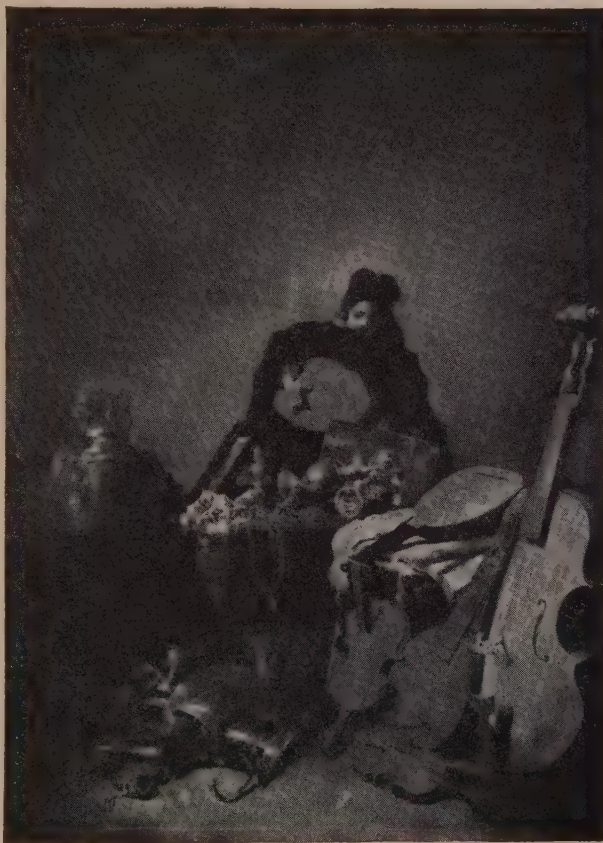
appartient à ce monde passe, mais pour le pieux penseur la mort a perdu toute amertume. Quoique l'allégorie morale se trahisse par la couleur et la composition, l'œil s'attache aux détails dépourvus de toute signification, l'armure, le drapeau, les jeux de la lumière ; on oublie, en admirant la qualité de la peinture, la signification de l'ensemble ; l'allégorie avec

sa métaphysique s'efface, il ne reste que la sensualité de la nature morte.

En ce groupe des Vanités, une nuance spéciale apparaît lorsqu'il s'agit d'appliquer l'idée générale à un cas spécial. La mort qui frappe tout le monde n'épargne pas le héros ; richesse et gloire ne peuvent pas le protéger contre la destinée commune. Dans une Vanité dédiée à l'amiral Marten Tromp, peinte par Pierre Steenwijck en 1653 (Leyde, Musée municipal, n° 310 a) et correspondant tout à fait au type fort répandu dans l'école de Leyde, l'allusion se décèle par le portrait gravé de Tromp et l'oraison funèbre prononcée à l'occasion de ses funérailles.

Dans les derniers tableaux que nous venons d'étudier, la transformation de l'allégorie en nature morte n'est pas encore complète. Mais elle l'est dans quelques autres œuvres de la peinture classique hollandaise, telles que ces nature mortes qui mettent en lumière le contraste édifiant d'un magnifique service d'argent et de cristal avec la faïence vernissée, signe d'un train de vie modeste et bourgeois.

Si l'allégorie peut être changée en peinture de genre, le contraire n'est pas possible. Un type une fois fixé, une scène connue par tout le monde peuvent être employés en un sens allégorique ; mais un simple sujet de genre devrait subir un changement total pour pouvoir s'enrichir d'une pareille signification. On dit que le *Cygne attaqué* de Jean Asselyn, au musée d'Amsterdam, simple épisode tiré du règne animal, n'a que postérieurement été changé en allégorie par des inscriptions ajoutées après coup ; mais diverses raisons s'opposent à cette hypothèse. Aucun sujet ne s'éloigne plus complètement d'une



Phot. Lœwy.

ALLÉGORIE DE LA VANITÉ, PAR L. BRAMER

(Musée de Vienne.)



signification littéraire que la peinture d'animaux, à l'exception des fables ou des proverbes, par exemple le fameux *Coq à la perle* par Rubens. Ou les animaux se perdent dans l'ensemble du paysage, ou ils servent à produire des effets décoratifs par la puissance de leur couleur. Dans l'un et l'autre cas les animaux ne possèdent pas de valeur en soi, ils ne sont que des éléments de la composition. Tout autre est le grand tableau d'Asselyn. Quel animal ordinaire aurait la puissance de ce cygne ? Quelle lutte banale assumerait ce caractère héroïque ? On ne saurait dire que l'attitude du cygne soit invraisemblable ou qu'elle ne corresponde pas tout à fait à l'observation exacte de la nature. Mais l'encadrement de cette attitude naturelle, sa forte accentuation dans l'ensemble de la composition, l'énorme tache blanche sur le fond bleu du ciel, voilà ce qui fait supposer une signification plus profonde dans cette scène prise sur nature. Le cygne, qui de ses ailes et de ses pattes domine le terrain, c'est « De Raad Pensionaris » ; sur l'œuf dans son nid on lit « Holland » : Jean de Wit protège son pays comme l'oiseau défend sa couvée. A gauche du cygne entouré d'une nuée de duvet blanc, une tête noirâtre avançant une énorme langue rouge fait son apparition : « De Viant van de Staat », l'ennemi de l'État. C'est l'Angleterre dont le cygne blanc, c'est-à-dire Jean de Wit voudrait triompher, l'Angleterre dont la puissance maritime croissante menaçait le commerce des Pays-Bas, voilà l'ennemie de la jeune république dont l'indépendance, après un siècle de luttes, venait d'être reconnue par la paix de Westphalie.

Cette guerre d'indépendance contre l'Espagne ne pouvait parvenir à un succès définitif avant que les provinces des Pays-Bas ne fussent unies. Cette unité du pays ne fut atteinte que sous le règne de Frédéric Henri, second fils du grand Taciturne.

Cette crise, d'où la nation hollandaise est sortie unie et digne de l'indépendance conquise, a fourni à Rembrandt le sujet d'une composition allégorique qui est restée à l'état d'esquisse. Dans un inventaire de 1656 cette espèce de grisaille, appartenant au musée de Rotterdam, est intitulée : « *De Endracht van het land* », c'est-à-dire l'unité du pays ; ce nom et la date de 1641 excluent complètement une explication fondée sur cette paix de 1648 si importante pour la Hollande, jadis proposée pour interpréter cette composition énigmatique. Rembrandt s'est servi des symboles dispersés dans les monnaies, les armoiries, les devises et les a mis en action ; le lion néerlandais avec le faisceau de flèches, les deux mains s'enlaçant — très ancien symbole populaire adopté par le parti des Gueux, — la chaîne par laquelle la fille d'écurie tient le lion, tous ces symboles sont acceptés par Rembrandt, mais leur force expressive est multipliée. La moitié gauche du tableau est réservée au lion qui se dresse en colère sur le faisceau comme sur une proie ;



l'une de ses chaînes est attachée à une colline couronnée par les armes de la ville d'Amsterdam ; l'autre, qu'il fixe d'un regard furieux, est suspendue au plus bas de ces trônes qui se perdent dans une obscurité lugubre. Tout en haut un livre ouvert duquel pendent les sceaux, plus bas un trône sur lequel on a voulu reconnaître la couronne d'Espagne, enfin encore un siège avec la couronne des comtes de Hollande. Le reste du tableau est rempli par le groupe



Phot. Hanftaengl.

LE CYGNE, ALLÉGORIE DE JEAN DE WIT, PAR J. ASSELYN

(Musée d'Amsterdam.)

des cavaliers armés qui se préparent à une sortie ; à droite sur un cheval blanc le capitaine qui harangue ses compagnons et le drapeau, décoré des armes d'Amsterdam. Tous ces éléments donnent un sens allégorique assez précis : l'unité du pays dans sa lutte contre l'Espagne. Rembrandt s'est émancipé du milieu historique et a élevé la scène à une sphère symbolique. Ces cavaliers épiques revêtus d'armures d'un temps passé excluent l'idée de la reproduction d'une action contemporaine et concrète ; ils sont d'origine mystique, et nous amènent de la réalité à la signification cachée.

Les biographes de Rembrandt ont peu de sympathie pour cette esquisse

et se félicitent qu'elle n'ait jamais été réalisée en grand. Leur point de départ est l'allégorie romanisante, fixé par Rubens pour le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. L'exemple classique du cycle de Marie de Médicis fut imité par Amélie de Solms, veuve du prince Frédéric Henri d'Orange, qui fit décorer par Jordaens l'octogone du palais du Bois à la Haye ; de grandes compositions devaient illustrer la vie de son défunt mari. Tout un groupe de peintres belges et hollandais se partagèrent la besogne avec Jordaens, mais suivirent un programme fixé d'avance, illustrant l'existence princière avec



L'UNITÉ DU PAYS, PAR REMBRANDT

(Musée d'Amsterdam.)

tout l'apparat mythologique et allégorique inventé par Rubens. Il n'y a que l'exécution qui soit hollandaise, l'esprit qui y règne ne l'est pas. Jamais ce théâtre classique de dieux et demi-dieux, de génies et de démons ne s'est emparé de la fantaisie hollandaise. Il est bien vrai que quelques personnages allégoriques faisaient partie des spectacles et cortèges habituels dans le Nord des Pays-Bas, mais au début du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle il n'en restait presque rien. Quelques figures reparaissent toujours, comme par exemple la patronne de la ville, la « Stedemaagd », allégorie personnifiant l'amour de la cité ; elle est le génie du lieu, couronné par Mercure ou Minerve. Dans une grande composition de Nicolas van Berghem au Rijksmuseum



d'Amsterdam, c'est la « Stedemaagd » de cette ville qui fait son entrée dans l'aréopage des divinités ; tenant en main le plan d'agrandissement de la ville, elle s'agenouille devant Jupiter et son épouse. Et parce que c'est la *Stedemaagd* d'Amsterdam on y ajoute le triomphe de Neptune, et l'Abondance



Phot. Hanfstengl.

ALLÉGORIE DE L'EXTENSION D'AMSTERDAM,

PAR NICOLAS VAN BERGHEN

(Musée d'Amsterdam.)

s'approche sur une conque offrant à la ville les fruits de la mer. C'est une glorification d'Amsterdam dans la manière des statues dont Quellin a décoré le fronton de l'Hôtel de Ville. Mais ce n'est qu'un rapport intellectuel, la composition et les formes n'ont rien de commun avec l'art de Rubens.

Parfois ce n'est pas le héros lui-même qui est glorifié, mais seulement son portrait, moyen d'entourer un personnage vivant de figures allégoriques. Dans son allégorie de la campagne de Chatham de 1667, Cornelisz Bisschop

introduit non Cornelis de Witt lui-même, mais son portrait en médaillon tenu par Vénus et des génies ; Junon le couronne et Pallas inscrit ses hauts faits avec la gravité d'un secrétaire. Les trois déesses, souvent rivales, se sont réunies en l'honneur du héros dont la devise : *Concordia parvae res crescunt* se lit sur une banderole aux pieds de Minerve. A droite une plaine étendue où tout au loin on devine une bataille.

Avec ce dernier exemple nous terminons notre énumération de tableaux qui sont trop emphatiques et boursoufflés pour notre goût actuel. Rembrandt nous transporte dans une sphère mystérieuse au-delà du bien et du mal, mais l'obscurité des allégories nous rebute. Jugée du point de vue de l'évolution de la peinture hollandaise l'allégorie, comparée au portrait, au paysage, au genre, ne tient qu'une place modeste. L'allégorie religieuse est sans importance pour une nation protestante et de même le geste extatique triomphant dans les tableaux d'autel et les voûtes peintes des pays catholiques lui fait défaut. Les Hollandais y substituèrent le culte de leurs héros ; mais la mémoire de ces fiers républicains et vaillants marins se conservait surtout grâce à leurs portraits réalistes ; seul le monument funéraire permettait un peu de symbolisme. Deux choses manquaient à la Hollande du xvii<sup>e</sup> siècle : l'église catholique et la magnificence d'une cour, pour développer un langage métaphorique s'élevant au-dessus du simple langage de la vie banale. Dans un pareil milieu l'allégorie n'avait guère de raison d'être.

E. TIETZE-CONRAT





# LE PORTRAIT

## DE LA MARQUISE D'HERBOUVILLE, EN DIANE

PAR F. H. DROUAIS

---



ARMi les portraits mythologiques qui perpétuent jusque dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle le genre illustré par Nattier, il en est peu d'aussi captivants que la gracieuse Diane en costume Louis XV, connue seulement de quelques amateurs, dont nous donnons ici une reproduction en hors-texte.

La svelte jeune femme, à laquelle le peintre s'est plu à donner les attributs de la déesse de la chasse est représentée en grande nature jusqu'aux genoux.<sup>1</sup> Suivant la convention admise dans ce genre de portraits, elle n'a d'une chasseresse que les attributs : l'arc qu'elle tient négligemment de la main droite, le carquois enrubanné sur lequel gît une pièce de gibier, le chien qui la regarde de ses yeux fidèles et interrogateurs comme s'il quêtait dans le beau regard indifférent de sa maîtresse un ordre ou une caresse. Le fond de paysage avec un bouquet d'arbres dont les branches s'inclinent au-dessus de la chasseresse semble indiquer un de ces portraits de plein air dont l'Ecole anglaise a emprunté le secret à notre Largillierre ; mais c'est un décor d'opéra, un simple fond de tapisserie et le costume d'une suprême élégance dont l'étoffe légère et chatoyante ne résisterait pas une minute aux ronces des halliers suffit d'ailleurs à prouver que Diane s'est fait peindre dans son salon et que toute cette mise en scène mythologique et agreste n'est qu'une aimable comédie.

Quel est le nom de cette aristocratique jeune femme au port de déesse qui était certainement plus habituée à jouer de l'éventail à la cour de

1. La toile mesure 1<sup>m</sup>15 de hauteur sur 0<sup>m</sup>85 de largeur.

Louis XV qu'à chasser dans les forêts de l'Ile de France avec un arc et un carquois ? La provenance même du tableau permet de répondre sans difficulté à cette question. Conservé parmi les portraits de famille de la comtesse Joseph de Gontaut-Biron, née de Polignac, il éternise une de ses plus charmantes aïeules : la *Marquise d'Herbouville*.

Née en 1725, M<sup>lle</sup> de Cambis de Velleron, fille d'un diplomate accrédité comme ambassadeur à Turin et à Londres, qui avait épousé en 1749 le marquis d'Herbouville, eut une destinée aussi brève que brillante. Elle fut emportée à trente ans par une mort soudaine, six mois à peine après avoir mis au monde un fils, le 14 avril 1756.

De ces données biographiques il est facile de déduire la date de cette peinture qui n'est certainement pas un portrait posthume et qui évoque la marquise dans le plus complet épanouissement de sa beauté. La commande a dû être faite peu de temps avant sa mort prématurée et on ne risque guère de se tromper en lui assignant la date de 1755.

D'après une tradition de famille que confirment tous les caractères du style et de la facture, ce portrait serait de la main de François-Hubert Drouais. C'est une œuvre de la fin de sa période de jeunesse : car l'artiste n'avait en 1755 que vingt-sept ans et tout en étant déjà un maître, il n'était pas encore entièrement dégagé de l'enseignement de Boucher et de l'imitation de Nattier. L'année 1755 a dans sa carrière une importance exceptionnelle : car c'est alors qu'il fut agréé à l'Académie et qu'il exposa pour la première fois au Salon. Son envoi comportait « six portraits sous le même numéro » et il y a tout lieu de croire que l'un de ces portraits, qui fondèrent sa réputation, était précisément celui de la marquise d'Herbouville.

Un autre portrait de la même jeune femme existe dans la collection de M. Weissweiler ; il provient également de la famille de Polignac ; il est d'une égale fraîcheur et d'une qualité d'exécution qui exclut absolument l'hypothèse d'une réplique d'atelier. L'examen le plus attentif ne réussirait pas à discerner lequel de ces deux portraits a été peint le premier. Au surplus cette question de priorité, en admettant qu'on pût la trancher, présenterait un bien faible intérêt. La seule chose qui importe en l'espèce, c'est l'existence d'un second exemplaire que l'artiste a peint sans doute pour une autre branche de la famille.

Ce cas est loin d'être exceptionnel. On pourrait en citer d'assez nombreux exemples.

Les plus grands peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle ne dédaignaient pas de se répéter : c'est ainsi que nous connaissons de la main du célèbre pastelliste La Tour des portraits en double exemplaire du *chanoine Deschamps*, de *l'abbé Huber*, de *Mademoiselle Dangeville*. Drouais le fils qui pouvait passer encore en



PORTRAIT DE LA MARQUISE D'HERBOUVILLE  
par François-Hubert DROUAIS  
(Anc. Coll. Gontaut-Biron).





1755 comme un aspirant à la gloire et n'était pas, comme il le sera quelques années plus tard, assailli de commandes, n'aura pas hésité à repeindre une seconde fois de sa propre main le portrait d'une jolie femme que la mort brutale venait de ravir en pleine jeunesse.

Dans ce chef-d'œuvre qui était resté ignoré de Gabillot, le premier historien de la dynastie des trois Drouais, nous trouvons déjà toutes les qualités qui allaient faire de François-Hubert à la fin du règne de Louis XV le portraitiste à la mode de la Cour et de la société française : la fraîcheur des carnations, l'éclat humide du regard, la chevelure mousseuse et légèrement poudrée que Diderot comparait malignement à de la crème fouettée. Art un peu artificiel sans doute, mais infiniment séduisant qui nous a valu par la suite les gracieux portraits des maîtresses royales : *Madame de Pompadour* et *Madame du Barry* en Flore, en attendant celui de la Dauphine *Marie-Antoinette*.

LOUIS RÉAU



LES IDYLLES DE GESSNER  
ILLUSTRÉES PAR LE BARBIER  
(1786-1793)

---



Le premier volume des *Idylles* de Salomon Gessner, poète et peintre paysagiste, né à Zurich en 1730, fut accueilli avec une faveur marquée, lorsqu'il parut en 1756, en langue allemande. Traduites bientôt en français par le genevois Huber, ces *Idylles* eurent à Paris « un succès d'enthousiasme et de vogue extraordinaire ».

La traduction d'Huber illustrée date de 1762, et parut à Lyon : Turgot, grand admirateur de l'œuvre nouvelle, collabora à cette traduction ; la préface est de lui, mais il ne voulut pas que son nom figurât dans l'édition. « Je suis magistrat, disait-il, une occupation de ce genre pourrait me nuire auprès de mes collègues et de mes supérieurs ».

Les éditions françaises, presque toutes illustrées avec goût, se succédèrent nombreuses, soit en prose, soit en vers, pendant de longues années, avant, pendant et après la Révolution. Le succès ne s'épuisait pas et dura longtemps : l'ouvrage correspondait par son charme naïf, par « son attrait de douceur, de grâce et d'harmonie » à la vie sentimentale de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'entraînement de l'époque vers les paysages, les bois, les champs, les eaux, les montagnes, enfin à ce retour à la nature dont Jean-Jacques Rousseau était le grand animateur.

Gessner fut surnommé à juste titre le Théocrite de l'Helvétie. Avec Turgot, il eut pour admirateurs les représentants qualifiés de l'esprit français, de nombreux écrivains parmi lesquels il faut citer Florian, M<sup>me</sup> du Bocage, Léonard, Berquin, Gilbert, Diderot, et, bien entendu, Rousseau qui l'appelait « l'homme selon son cœur ». André Chénier aussi fut un de ses fervents ; dans un fragment d'idylle, il évoque son œuvre.



Enfin ajoutons Mirabeau qui se sentait attendri en le lisant, et qui a consacré son souvenir par un court mais vibrant éloge qui porte bien sa marque.

Gessner, comme Théocrite, met en scène des bergers amoureux, conception habile qui permet au poète d'exprimer des sentiments simples, sincères, exempts des hypocrisies de la société. Le langage qu'il leur prête est donc naïf et touchant, d'autant plus qu'il est conforme avant tout à la voix secrète de la nature. Tout son prestige est là. Il s'est attaché, comme on l'a dit, à faire ressortir surtout les caractères et les impressions des personnages, sans trop se préoccuper de mettre dans ses pièces ce qu'on appelle une action, comme nous en trouvons dans les idylles grecques : mais sa manière nous agréee, elle exprime ce que nous ressentons au fond de notre cœur, c'est là la grande affaire, c'est là ce qu'au-dessus de tout nous recherchons, ce qui nous fait retenir le nom d'un écrivain.

Peintre paysagiste, Gessner, comme dans ses idylles, se fait remarquer par « son pinceau délicat et suave ». Il se servait souvent de la gouache pour ses compositions, inspirées toutes par l'observation attentive de la nature : c'est en l'étudiant, en la comprenant, en l'admirant qu'il avait formé et développé son talent de peintre et de poète.

Les *Idylles* de Gessner sont donc une œuvre pleine d'attraits, on peut même dire un chef-d'œuvre, qui a eu, pendant plus de cinquante ans, la grande faveur du public et qui reste classé comme un trésor de la littérature, à côté des *Eglogues* de Virgile et des *Idylles* de Théocrite, bien que paré de beautés moins éclatantes, moins durables. Comme ces maîtres du genre, Gessner nous rappelle la parole d'un humaniste estimé du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'abbé Charles Batteux : « Les bergeries sont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mise à la portée des hommes<sup>1</sup> ».

Nous comprenons que les bergeries du poète de Zurich aient tenté les dessinateurs et qu'ils les aient interprétées par des suites d'estampes dignes de l'œuvre. Combien s'y sont essayés, et nous ont légué d'originales compositions d'abord Gessner lui-même qui dessina et grava figures, vignettes et culs-de-lampe pour les éditions de 1770 et de 1773, puis Lavallée-Poussin et Pierre, Marillier, Binet, Monnet, Moreau le Jeune, Monsiau, Watelet, Marguerite Lecomte...

La suite la plus remarquable et la plus copieuse est celle qui fut dessinée par Le Barbier l'aîné pour l'édition des Œuvres en trois volumes in-4<sup>o</sup>, parue de 1786 à 1793, et qui fut gravée par une vingtaine d'artistes

1. *De la Poésie pastorale.*

renommés. C'est cette suite, restreinte seulement, pour la présente étude, aux premières *Idylles*, traduites par Huber et Turgot, que nous voulons passer en revue.

Jean-Jacques François Le Barbier, né à Rouen en 1738, fut un élève du peintre Pierre : on peut lui assigner une place entre Boucher et David, car il se rattache aux deux écoles par ses tableaux. En 1776, il fut envoyé en mission en Suisse par le gouvernement : sa tâche était de dessiner les vues et les sites remarquables du pays, pour enrichir le célèbre ouvrage de Zurlauben : *Tableaux topographiques, pittoresques, physiques, historiques, moraux, politiques et littéraires de la Suisse*, comprenant 4 volumes in-folio ornés de 420 gravures, et publié à Paris de 1780 à 1786.

A Zurich, Le Barbier ne pouvait faire autrement que d'être mis en contact avec Gessner, peintre comme lui, et dont les poèmes, notamment les *Idylles* étaient dans tout le rayonnement d'un grand succès. Il devait devenir l'ami de l'homme et s'engoua de l'œuvre. Rentré à Paris, il prit ses crayons, se mit au travail et créa des dessins inspirés par ces *Idylles* fameuses, partout lues et admirées. Il s'agissait de l'édition mentionnée plus haut. Quand elle parut en 3 volumes in-4°, de 1786 à 1793, elle comprenait 3 titres gravés différents, 2 frontispices dont 1 portrait, 72 figures, 4 vignettes et 66 culs-de-lampe : toute cette riche illustration était la création de Le Barbier, le dessinateur, et de nombreux graveurs.

Dans la présente étude, nous voulons seulement nous occuper du tome premier : il renferme 1 frontispice, 1 titre gravé et 29 planches dont nous essaierons, en reproduisant les plus belles, de faire ressortir la délicate et captivante signification.

Au début de ce tome premier, Le Barbier a mis une dédicace « à M<sup>me</sup> la Comtesse de Genlis » où nous lisons : « Le charme des Poésies de Gessner remplissait mon imagination, et l'avait transportée dans les siècles heureux de l'innocence du monde, lorsque je formai le projet d'une suite de tableaux qui réveilleraient par les yeux les mêmes sentiments qu'on éprouvait à la lecture de ses chants ».

Suivant ses vœux, l'artiste a réussi à faire passer dans ses dessins le plaisir subtil que nous ressentons en lisant les poèmes de Gessner. L'image semble accroître l'attrait de l'idylle interprétée ; elle le prolonge, le colore, et le fixe dans la mémoire.

Ouvrons ce tome premier, par lequel Gessner entra dans la gloire, et Le Barbier accrut sa célébrité comme illustrateur. Ce dernier s'était déjà fait remarquer à ce titre en dessinant, avec Moreau le Jeune, des



planches et fleurons pour l'édition si belle de 1774-1783 des Œuvres de J.-J. Rousseau.

Voici le frontispice, gravé par Ponce : deux Muses, la Poésie, debout au second plan, présente à la Peinture assise au premier, et prête à dessiner, les Œuvres de Gessner ouvertes, où nous lisons ce titre : *Idylles*. Quelle grâce en ces deux jeunes beautés ! L'Amour, ailes déployées, domine la scène et jette des roses. Nous sommes dans un paysage, au pied d'une colonne qui se dresse à gauche et où se détachent trois médaillons, Théocrite, Virgile et leur heureux élève, Gessner lui-même. A droite, un vieux chêne où sont accrochés des pipeaux rustiques et la musette chère aux bergers. Le charme du livre est déjà dans cette estampe ; nos sympathies sont allumées par elle ; ce recueil d'idylles, nous le sentons, va nous captiver.

Le titre de l'ouvrage, sans indication de graveur, fait face à ce frontispice avec des allures d'architecture : il apparaît dans un ovale entouré d'une couronne de laurier agrémentée, au croisement de ses branches, d'une couronne de roses. Nous lisons : *Œuvres/de/ Salomon Gessner/Tome I*. En bas, sur un rouleau, la mention : *A Paris, chès l'auteur des Estampes rue Bergère — Veuve Hérissant à Notre-Dame — Barrois l'ainé quai des Augustins*. En haut, une frise rehaussée de rinceaux, avec, en son milieu, un masque de jeune femme supportant une guirlande de roses qui de chaque côté retombe en arcs de cercle.

Il y a toute une affirmation intéressante de l'art décoratif dans ces titres d'ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle : le choix des caractères, leur disposition en lignes droites et parfois courbes, l'ornementation, sobre le plus souvent, en rapport avec la nature du livre, l'encadrement, tout contribue à créer une harmonie spéciale qui plaît au regard, et impressionne favorablement l'esprit. Ici, Le Barbier a visé à la simplicité, et tout ce qu'il a dessiné se fond dans un ensemble heureux.

Abordons la série des vingt-neuf Idylles du poète de Zurich, et, parmi les illustrations, arrêtons-nous aux plus captivantes. — La première idylle est une sorte d'invocation personnelle et de prélude ; elle a pour titre : *Daphné* ; c'est le nom préféré que Gessner donne à sa muse badine. Elle est douce, timide, et, sa flûte légère à la main, elle fuit les scènes tragiques et tumultueuses. L'auteur fait son éloge, décrit son enjouement, ses goûts champêtres, ses courses dans les bois, ses élans d'amour, ses chansons naïves. Elle est jeune, elle a sur les lèvres le sourire du bonheur, ainsi que la grâce et la beauté...

Le Barbier a interprété habilement ces paroles douces du poète à sa Muse

bien-aimée : *Depuis que tu m'appelles ton ami, ô chère Daphné, l'avenir paraît à mes yeux tout brillant de lumière.* La scène, gravée par Godefroy, est dans un paysage boisé, le couple est assis au pied d'un chêne ; Daphné émue tient la main de son ami et le regarde avec tendresse ; lui, on le voit à son



Phot. Hutin.

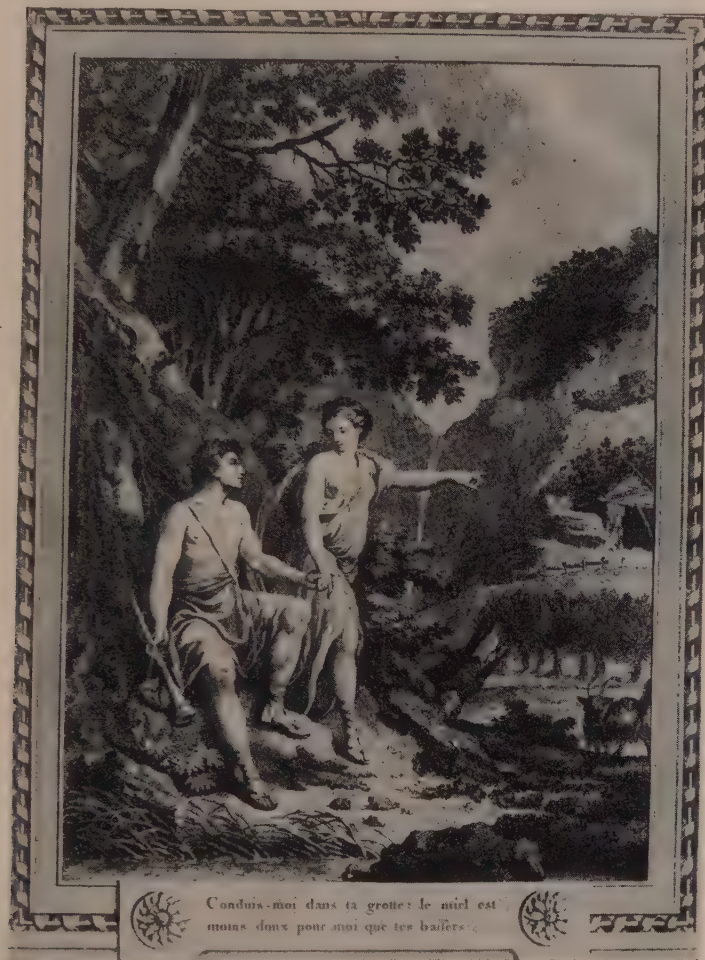
## PREMIÈRE IDYLLE

regard, à toute son attitude, éprouve un bonheur infini. Les costumes élégants, à la mode du temps, n'ont rien qui rappelle la vie des bergers, mais la fiction de l'œuvre convient au vieux fond idyllique qui est en nous, aux naïvetés trop vite envolées de notre jeunesse. Daphné et l'ami qu'elle captive ne réveillent-ils pas en nous les souvenirs de la vingtième année !

Avec la deuxième idylle, nous entrons dans le vrai domaine pastoral. Le



berger Milon « qui n'a vu encore que dix-neuf moissons », possède, au bas d'un mont, une grotte dont il fait la description à Chloé qu'il aime, et où il veut l'entraîner ; il ne sait, lui, s'il est aimé. Cette Chloé a de grands yeux noirs qui lui plaisent encore plus que la fraîcheur du matin : il apprécie



Phot. Hutin.

DEUXIÈME IDYLLE

fort aussi ses cheveux bruns, son sourire, son chant ; il lui dit : « Je t'écoutais, Chloé, oh ! je t'écoutais, lorsque l'autre jour tu chantais au bord de cette fontaine qu'ombragent deux chênes. En t'écoutant, j'étais fâché que les oiseaux t'interrompissent par leur ramage, j'étais fâché que le ruisseau continuât de murmurer ».

Il s'interrompt et lui dit : « Aime-moi, belle Chloé ! » Après quoi vient

l'éloge descriptif de la grotte dont les murs sont ornés de peaux de bêtes ; à l'entrée il y a des courges ; l'eau qui tombe d'un rocher, coule sur le cresson à travers l'herbe fleurie, puis va se perdre au pied d'une colline, dans un petit lac entouré de saules et de roseaux. « Là souvent, dit le tentateur Milon, aux clartés paisibles de la lune, les Nymphes dansent au son de ma flûte ; tandis que les Faunes légers sautent en marquant la cadence avec leurs crotales ».

Après la description de la grotte, Milon ajoute encore : « Ah ! Chloé, aime-moi ! » Il peint tout le bonheur qui les attend ; ils feront paître chèvres, brebis, génisses ; ils auront le spectacle de la mer éclatante ; ils chanteront et leurs accents retentiront dans les rochers d'alentour, et pour les écouter viendront discrètement les Nymphes et les Satyres aux pieds de chèvre.

Chloé pouvait-elle hésiter ? Non assurément. Que fait-elle ? Elle s'avance en souriant, et prenant le berger par la main, elle lui dit : « O Milon, berger de la grotte, je t'aime plus que les brebis n'aiment le trèfle, plus que les oiseaux n'aiment le chant : conduis-moi dans ta grotte : le miel est moins doux pour moi que tes baisers ! »

C'est cette scène, gravée par Ponce, que Le Barbier a voulu rendre. Il a vêtu les personnages à l'antique, très sommairement. Milon assis vient de faire l'éloge de la fameuse grotte, son éloquence a su émouvoir et convaincre Chloé : debout, la bergère prend son berger par la main, et le bras tendu vers cette grotte aperçue dans le lointain, elle s'écrie : « Conduis-moi dans ta grotte !... » Les deux amants, jeunes et beaux, se détachent au premier plan d'un paysage composé de chênes, de saules, et dans le fond de rochers festonnés d'arbustes.

La huitième idylle porte ce titre : *Damon et Daphné*. Le Barbier nous présente un jeune couple, berger et bergère, vêtus à l'antique, sortant d'une grotte ombragée et s'avancant au milieu d'un paysage enchanteur, où nous voyons un troupeau, des saules, plus loin les maisons d'un village, des peupliers, puis, dans le fond, des montagnes, un arc-en-ciel qui sillonne le firmament. Godefroy a gravé le dessin.

Nos personnages, on le constate à leurs gestes, commencent une causerie qui les enchante. Chloé s'appuie d'une main à l'épaule de son ami, ce sont des heureux. Cette composition de Gessner est un petit chef-d'œuvre qui nous fait comprendre pourquoi Rousseau s'était passionné pour lui. Combien il devait aimer cette idylle ! Voici le sujet : Un orage a éclaté, mais il touche à sa fin, le tonnerre ne se fait plus entendre. Damon rassure la craintive Chloé, et l'engage à faire avec lui une promenade à travers le paysage rafraîchi par une pluie d'été. « Avançons, lui dit-il, et



contemplons l'éclat que le retour du soleil répand sur la campagne ».

Ils sortent, se tenant par la main, et se livrant à l'admiration, à l'enthousiasme même que fait naître la nature parée de verdure et de fleurs, et illuminée de rayons. Daphné serre la main du berger aimé et s'écrie :



Phot. Hutin.

HUITIÈME IDYLLE

« Quelle magnificence ! Que la campagne est riante ! Comme l'azur du ciel paraît vif entre ces nuages qui s'écartent... Regarde, Damon, regarde là-bas les cabanes et les troupeaux dans l'ombre ; mais voilà déjà l'ombre qui fuit et le soleil qui la remplace... »

Damon parle à son tour, il montre à Daphné l'arc-en-ciel, signe de calme après l'orage : celle-ci, heureuse, lui passe tendrement un bras autour du cou, et complète sa description du paysage. Toutes ces beautés les

enivrent de joie. « Que tout ce qui nous environne est beau, dit Damon ! Quelle source intarissable de ravissement ! Depuis le soleil vivifiant, jusqu'à la plus petite des plantes, tout est prodige ! » Il développe son éloge, et termine par un hommage à « celui qui a créé la terre », après quoi il ajoute : « O Daphné ! rien n'est comparable à ce ravissement, si ce n'est le charme d'être aimé de toi ! »

Daphné n'est pas en reste dans ses élans d'admiration pour la nature ; son âme n'est pas moins transportée à la vue de ses merveilles. A la ferveur de ce culte, elle ajoute la passion de son cœur, — thème cher à Gessner — et ressent une allégresse qu'elle exprime dans ce cri : « Quelles délices inexprimables, quand un pareil transport se mêle aux transports de l'amour le plus tendre ? »

Le Barbier a su rendre le contentement suprême qui anime les héros de cette idylle, une des plus belles que Gessner ait écrite. Elle renferme une grande leçon de sagesse, mise dans la bouche de ces deux bergers qui sont heureux par eux-mêmes, par le sentiment de la beauté dans la nature, et qui n'ont pas besoin d'autre chose pour apprécier leur bonheur.

La naïveté de l'adolescence caractérise la neuvième Idylle intitulée : *Damon et Philis*. Qu'on en juge par le début ; c'est le berger qui parle : « J'ai déjà vu seize printemps ; mais, ma chère Philis, je n'en ai point encore vu d'aussi beau que celui-ci ; sais-tu pourquoi ?... C'est que je garde mon troupeau près de toi ».

Philis, s'il est possible, est plus naïve encore. « Je ne suis gaie qu'auprès de toi, dit-elle : vois comme mon sein palpite de joie ! Car, songes-y bien, il y a cinq heures toutes entières que je ne t'ai vu ! » Ils aperçoivent deux colombes qui entrelacent leurs ailes, et se becquètent l'une à l'autre leurs cols nuancés. L'idée leur vient d'en faire autant, et comme ils s'en trouvent bien, ils adressent des compliments aux colombes. « Grand merci, charmantes colombes, s'écrie Philis, grand merci ! Volez ici sur mes genoux, venez demeurer avec moi, je vous ramasserai les meilleures graines dans les champs et dans les bois ».

Le dessinateur a rendu la scène des colombes et des jeunes bergers qui les imitent, en la plaçant dans un paysage boisé, avec une belle échappée sur la campagne et le ciel. Gessner avait communiqué le feu sacré à Le Barbier : il faut être paysagiste pour aimer ce genre, et lui donner par l'art le charme inventé par le poète.

Le Barbier a trouvé trois personnages dans la onzième idylle, Daphnis et Chloé qui s'aiment — y aurait-il une idylle sans cela ? — et le jeune Alexis



qui, lui, n'a point encore senti l'amour s'éveiller dans son cœur. Après avoir étudié le texte du poète, il nous les montre assis dans une clairière, vêtus à l'antique, comme dans presque toutes les planches : Chloé chante, Daphnis l'accompagne avec sa cornemuse, et Alexis, qui est leur auditeur, est



Phot. Hutin.

NEUVIÈME IDYLLE

transporté de joie; il le manifeste en portant la main sur son cœur. Le dessin a été gravé par Ponce.

Daphnis chante à son tour, et alterne avec la bergère : comme elle, il mêle leur amour à toutes ses paroles, témoin ce prélude : « Vallon paisible, et vous, collines verdoyantes, non, il n'est point de berger aussi fortuné que moi, puisque Chloé m'aime ? »

Nous saisissons ici, comme d'ailleurs dans les autres pièces, le procédé favori de Gessner, qui consiste à renforcer, à enflammer l'amour de deux bergers par le spectacle des harmonies de la nature, et par réciprocité à grandir et ennoblir cet enchantement par la passion qui les dévore.



Phot. Hutin.

#### ONZIÈME IDYLLE

Le jeune Alexis a compris ce double délice, en écoutant le chant de ses amis, aussi quand ils cessent de chanter, il s'écrie : « Heureux enfants ! Ah ! maintenant je sens que l'amour est un bonheur ; vos chants, vos regards et vos transports me l'ont appris ! »

La dix-septième idylle, dont le dessin fut gravé par Godefroy, est consacrée à l'amour filial de Mirtile et de sa sœur Daphné.



Dès l'aurore, ils sont dans le jardin, préparent pour leurs parents des surprises, et se confient leurs projets. Ils sont heureux à l'avance du plaisir qu'ils vont faire naître, et s'en aiment davantage. C'est bien là l'âme généreuse de Gessner : une bonne action, un beau paysage nous donnent un conten-



Phot. Hutin.

DIX-SEPTIÈME IDYLLE

tement intime, mais si, près de nous, la même impression est ressentie par une personne aimée, nous éprouvons alors pour elle une sympathie, une tendresse plus grande ; notre joie intime en est augmentée. C'est avec cette théorie sentimentale, basée sur l'observation, et émanant de son affectueux génie, que Gessner a fait les délices d'une époque.

Mirtile s'étonne de trouver si matin sa sœur dans le jardin familial ; il lui dit : « A peine l'hirondelle a-t-elle commencé son ramage ; à peine le cob

matineux a-t-il salué l'aurore, et déjà tu cours dans la rosée ! Quelle fête prépares-tu donc aujourd'hui, et pourquoi as-tu si matin rempli ta corbeille de fleurs ? »

Daphné répond qu'elle veut offrir ces fleurs à leurs parents qui dorment encore : ils les trouveront près de leur lit à leur réveil, et se réjouiront de l'attention de leur fille. Quant à Mirtile, il a dessein, lui, de construire un berceau que désire son père : quel plaisir il éprouvera lorsque, descendant au jardin, il l'apercevra tout fait, et comme il sera touché de l'action de son fils !

Tout cela est simple, mais ce sont là les doux bonheurs de la famille. Quelle émotion le poète a mise dans le dialogue de ces jeunes gens ! Daphné termine l'idylle par ces mots : « Mon cher frère, le jour entier sera rempli de joie, car celui qui a commencé la matinée par une bonne action, réussit dans le tout, et la joie s'épanouit pour lui sur chaque fleur ».

Le Barbier, toujours habile, a rendu la scène où la jeune fille agenouillée, la main gauche sur son panier rempli de fleurs, montre un bouquet de roses à son frère qui est debout, et lui explique ses intentions filiales. Dans le fond, à gauche, apparaît la maison des parents.

Pour la vingt-cinquième idylle, Le Barbier n'a eu qu'à interpréter la *Chanson du matin* d'un jeune berger qui salue l'aurore, le jour naissant, la lumière du divin soleil, mais qui n'a garde d'oublier celle qu'il aime. Écoutons-le : « Hâtez-vous, Zéphirs, dérobez à chaque fleur ses plus doux parfums ; hâtez-vous, volez vers Chloé dans cet instant où elle va s'éveiller ! Allez voltiger autour de son lit de duvet, éveillez doucement cette belle en vous jouant sur son sein et sur ses lèvres vermeilles ! »

Le dessinateur a choisi cette prière matinale pour son estampe, gravée par Trière. Assis dans un paysage rempli de fleurs, le berger s'adresse à une troupe de petits génies ailés qui représentent les Zéphirs, et que nous voyons voltiger, pour lui obéir, dans une roseraie qu'ils mettent au pillage : l'heureuse Chloé, qui dort encore, en aura les prémices à son réveil. Il y a dans tout cela un souffle lyrique de jeunesse et de grâce qu'on ne peut respirer qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, avant l'austère Ecole de David.

La vingt-sixième idylle a pour titre : *A Chloé* : elle renferme seulement le récit, qu'un berger fait à sa bien-aimée, d'une sorte d'apparition qu'il a eue de l'Amour en personne. C'est une façon ingénieuse de lui faire comprendre qu'il ne vit que pour elle.

Le Barbier dut ici dessiner son estampe, gravée par Halbou, avec un entrain particulier. Il nous présente le couple assis au pied d'un vieux chêne.



Le berger, penché sur Chloé attentive, lui raconte ce que l'Amour, le dieu invincible, lui a dit d'elle : on devine l'éloge qu'il a pu faire. Elle écoute, ravie. Comment ne le serait-elle pas ? Dans le fond, à gauche, on aperçoit un colombier, puis une sorte de colonnade derrière laquelle s'élancent des



Phot. Hutin.

VINGT-SIXIÈME IDYLLE

peupliers. Tout ce décor est en harmonie avec la scène dont l'ensorcelante Chloé est l'héroïne.

En quittant Gessner, son maître dessinateur, et ses habiles graveurs, on emporte l'impression d'une vie harmonieuse dont la conception a toujours reposé au fond de l'âme humaine, et que les poètes ont célébrée, depuis les

Grecs et les Romains jusqu'à nous, sous la forme de l'idylle, de la pastorale, de l'églogue.

L'idylle est un symbole qui nous charme, et fait naître nos regrets, quand nous comparons le bonheur qu'elle exprime aux misères qui accablent l'homme moderne au milieu de nos civilisations compliquées. Toutefois, les éléments d'une existence idyllique n'ont point cessé d'être à notre portée. A nous de les mettre à profit.

La nature est aussi belle de nos jours que du temps de Théocrite et du divin Virgile. Gessner s'en était bien aperçu, et il avait vu, dans son Helvétie, des sites qui l'avaient enchanté, et dont les attraits ont passé dans son livre, sites admirés de même par Le Barbier pendant son séjour et qui devaient le hanter quand il travaillait à ses dessins.

Les bergers de Gessner, comme ceux de Théocrite n'ont pas besoin de la société pour être heureux. Leurs amours, leurs troupeaux et la nature leur suffisent. Il y a là une grande leçon de sagesse, sous le voile de la fiction.

HIPPOLYTE BUFFENOIR







Phot. Arch. d'Art et d'Hist.

L'EMBOUCHURE DE LA LOIRE, PAR CHARLES LE ROUX

(Musée du Luxembourg.)

## LE VOYAGE DE THÉODORE ROUSSEAU EN VENDÉE

### CHARLES LE ROUX

DANS les remaniements récents opérés au Musée du Luxembourg, deux paysages ont été conservés qui se font remarquer dans la grande salle consacrée à l'école du Second Empire : ils représentent des *Cerisiers en automne* et une *Vue de l'embouchure de la Loire*, et sont signés : Charles Le Roux.

C'est le nom d'un artiste que l'on voit associé à celui de Théodore Rousseau dans son voyage vendéen de 1837 ; c'est Charles Le Roux qui l'y décida et entraîna, c'est chez Charles Le Roux que fut peinte la célèbre *Avenue de châtaigniers*. Ils étaient alors deux jeunes gens âgés d'environ vingt-cinq ans. Leur vie en commun se prolongea près de six mois, le séjour de Th. Rousseau dans cette région ayant duré de juin à décembre.

Nous avons eu l'occasion d'accomplir le même voyage, à la même époque de la belle saison, nous avons passé par les mêmes endroits qui s'étaient succédé sous les yeux du peintre de l'*Avenue de châtaigniers*, nous nous

sommes arrêté en face de ceux qui ont le plus longtemps retenu son regard, les avons observés sous la même lumière de l'été.

Et ainsi il nous est possible d'apporter les témoignages suivants :

D'abord, de l'autorité absolue exercée sur Rousseau par le spectacle de la pure réalité, de son entière soumission durant ce séjour à ce qu'elle lui dictait.

Ensuite, de la transformation de son talent à la suite de ce voyage, qui a laissé dans sa mémoire des traces ineffaçables et fut peut-être à cet égard le plus important qu'il ait entrepris.

Le témoignage enfin de la leçon féconde qui aurait pu être retirée de son exemple pour l'étude non simplement pittoresque mais géographique des diverses contrées de la France.

Ah ! si Rousseau avait eu les possibilités matérielles de se déplacer plus souvent encore qu'il ne le fit dans la première moitié de sa carrière, ou s'il avait été sollicité de tous les points de la France comme le fut Corot, si, pour tout dire, il avait pu réaliser ce programme, que dans l'enthousiasme de ses jeunes années il se proposait pour toute son existence, d'être le « peintre des pays » ! — Ou bien encore, dans l'impuissance d'une telle ambition, s'il avait du moins dans quelques contrées laissé des compagnons tentés d'appliquer sa méthode à les traduire, comme le fut Charles Le Roux pour la région de Nantes, du Haut-Poitou et du Bocage vendéen !

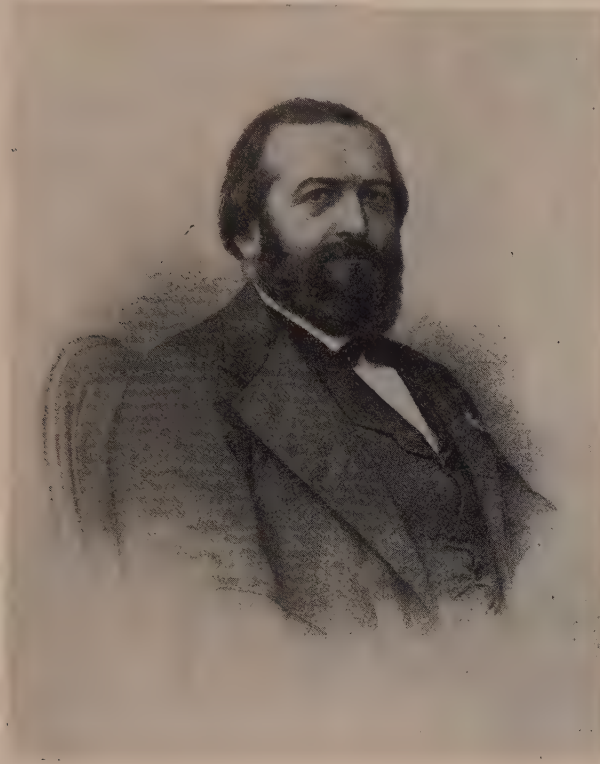
\*  
.

C'était au mois de mai de cette année 1837<sup>1</sup>. Charles Le Roux, un Nantais, voulait conquérir ses compatriotes aux théories de la nouvelle peinture en leur présentant les prémices d'un jeune talent ami qui en était la gloire. Il avait donc instamment pressé Rousseau de venir participer à une exposition organisée dans leur ville par des artistes nantais. Ce dernier dut céder assez facilement à cette occasion d'aller explorer une région qu'il ne connaissait pas, et, guidé par son camarade, emportant dans son bagage deux tableaux destinés à cette exposition, un *Site des environs de Paris* et un *Effet d'arc-en-ciel*, il prit la diligence. Cela lui arrivait alors tous les ans. Il se produisait à cette époque de l'année un grand exode de paysagistes vers tous les points de la France. Balzac, dans cette patache qu'il fait rouler aux premières pages d'un *Début dans la vie*, n'a pas oublié de nous montrer parmi les voyageurs les physionomies de deux peintres.

1. Peu après la mort de la mère de Rousseau, survenne au mois d'avril (Cf. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, pp. 99-100).



La diligence se hâtait vers Orléans. De là, on longeait les bords de la Loire, où se succèdent les châteaux de la Renaissance; on descendait vers Tours pour arriver à Angers et à Nantes. C'est le parcours suivi par la voie ferrée. C'était précisément celui que, deux années auparavant et par la même saison, avait suivi Sainte-Beuve, qui se rendait à Angers pour assister au mariage de son ami Victor Pavie; en sorte que Rousseau dut, par quelque



PORTRAIT DE CHARLES LE ROUX  
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE D'ÉT. DAVID

matin de brume lumineuse, assister à ce même spectacle qui s'offrit aux yeux du poète des *Pensées d'août*:

Et la lune endormie à son tour se couchant,  
Tout bientôt ne devient, le matin approchant,  
Qu'une même et tendre lumière,  
Comme en venant j'ai vu, vers l'aube, près de Blois,  
Ciel, coteaux, tout blanchir et nager à la fois  
En votre Loire hospitalière.

Puis le voile se déchire et vous découvre la plaine, où la fine bordure d'une

rive sertit des eaux azurées ; et c'est là un autre spectacle qui allait enrichir à jamais, nous le verrons, la mémoire pittoresque de Théodore Rousseau. Dès maintenant, ayons devant les yeux, dans l'ensemble Thomy Thiéry au Louvre, cette exquise image du *Printemps* qu'elle lui a fait réaliser.

Il n'est pas besoin de retrouver les deux tableaux qu'il accrocha dans la salle de l'exposition nantaise pour imaginer l'effet qu'ils produisirent. Leur observation familière de la réalité, jointe à cet accent de nerveuse finesse, à cette marque de rare distinction qui lui étaient particuliers, dut causer une véritable surprise aux peintres locaux, qui continuaient à appliquer à la peinture de paysage la désuète formule de l'art du Premier Empire.

Nantes, justement sous l'Empire, avait vu faire une bien étrange adaptation à ce poncif d'un site de ses propres environs. Deux de ses citoyens notables, le sculpteur Lemot, l'ex-ambassadeur à Rome François Cacault, aidés du frère de ce dernier, le peintre Pierre Cacault, n'avaient-ils pas rêvé de se reconstituer dans le voisinage, autour du vieux château-fort de Clisson et devant la Sèvre nantaise, le noble décor du Tibre, sur les bords duquel ils avaient passé des années. « Fabriques » aux plates toitures se dressant au sommet ou sur le versant des collines, fronton d'un temple qu'on devine derrière un bouquet d'arbres, moulin perçu au détour d'une rive, étaient venus s'ajouter et maintenant encore s'associent aux lignes du site de la même manière que dans un paysage composé ou historique. Comme tout ce faux art était alors considéré l'héritier de celui de Poussin, le peintre du *Diogène* dut être évoqué maintes fois dans les propos des trois compagnons<sup>1</sup>.

Rousseau allait à son tour, non loin de là, s'arrêter sur les bords de la Sèvre, mais lui, pour leur faire l'emprunt de quel humble pittoresque !

De Nantes, Charles Le Roux l'emmène vers le château que son père possédait près de Cerisay, le château du Soulliers. C'était quitter les vastes rives de la Loire pour gagner les plateaux du Bocage vendéen, c'était longer en remontant vers sa source le cours de la Sèvre nantaise, l'approcher à Clisson même, qui était alors un grand centre de postes et de relais, dominer de temps en temps les bords rocheux et les chutes d'eau de la rivière, l'approcher de nouveau à Tiffauges et ne s'en séparer qu'à proximité de la petite bourgade de Cerisay.

Rousseau connut et, durant son séjour, parcourut à cheval, comme ce cavalier qu'il nous montre avec son chien suivant la silencieuse *Allée*

1. Lemot prit même le soin en 1817 de publier sur le site ainsi aménagé un album de vues dessinées par Thiéron et gravées au lavis par Piringer : *Voyage pittoresque dans le Bocage vendéen ou Vues de Clisson, préface du baron Lemot*.



de châtaigniers, ces routes charmantes du Bocage vendéen, que bordent les clôtures de lopins verdoyants, clôtures faites à la fois d'arbres et de buissons au pied desquels pousse le gazon frais et étincellent les fleurettes.

Le vieux manoir du Soulliers, aujourd'hui occupé et exploité par des fermiers, dresse toujours sur son plateau son triple pavillon à hautes toitures.

D'une sorte d'hémicycle dessiné devant sa façade rayonnaient deux avenues de châtaigniers, qui depuis ont été abattus. Mais la plus impressionnante n'était pas celle du milieu, c'était l'avenue latérale, qui offrait la double rangée des troncs les plus puissants sous une voûte épaisse et surbaissée formée par l'enchevêtrement des ramures. C'est elle qui fut, durant tout le séjour de Rousseau, le principal objet de ses études.

Il allait entre temps fixer aussi son chevalet devant des sites des environs. Il se rendait à cheval avec son compagnon jusqu'au pied du vieux château de Bressuire, dont il rapportait une image romantique exprimant en tons fauves cette solidité de structure qu'il aimait aux antiques murailles<sup>1</sup>. Est-ce au cours de ces promenades à cheval, est-ce quand ils gagnaient tous les deux de Nantes la bourgade de Cerisay qu'ils firent un séjour à Tiffauges ? Les vestiges du légendaire château de Barbe-Bleue qui s'y dressent encore, sujet pourtant bien romantique, laissèrent Rousseau indifférent, et il préféra s'installer avec son attirail de peintre sur le bord de la rivière et copier de là l'humble motif d'une de ses toiles les plus fameuses, ce *Marais en Vendée* qui nous arrêtera tout à l'heure. Il prit également de la Sèvre, à une époque où ses eaux coulaient plus abondantes, l'inspiration pour un tableau futur qui, exposé au Salon de 1859, charma par son harmonie blonde<sup>2</sup>. Enfin la proximité de l'Océan lui fit traverser la dizaine de lieues qui séparent du Soulliers la plage des Sables-d'Olonne, et il y reproduisit à l'aquarelle quelques aspects de marais salants. C'était la troisième fois, — ayant déjà, durant deux étés, excursionné sur la côte normande, — qu'il trouvait l'occasion de peindre des marines. Au Soulliers non plus il ne pouvait résister à la tentation de reproduire ici une de ces landes rocheuses, couvertes de bruyères, comme il en peignit toute sa vie, là un champ de genêts que les paysans brûlaient pour le débarrasser des herbes mauvaises... Puis il se replaçait devant l'avenue de châtaigniers.

Charles Le Roux, de son côté, ne mettait pas une moindre ardeur à repro-

1. Notons qu'il y avait dans la ville un médecin du nom de Firmin Barrion, compatriote et ami de Théophile Thoré, cet ardent compagnon de lutte que Rousseau avait laissé rue Taitbout (v. *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, t. I, p. 231, article de M. H. Marguery sur Th. Thoré).

2. H. Dumesnil, *Salon de 1859*.

duire l'aspect de la seconde avenue<sup>1</sup>. C'était vraiment un homme de race, qui, si l'on en juge par certains de ses portraits, avait placé à côté de Rousseau comme une image anticipée de Millet. On eût dit qu'il tirait de ce sol où il avait grandi et restait attaché la même sève que ces arbres du Soulliers qui l'entouraient magnifiquement.

Puis Rousseau reprit lentement le chemin de Paris. Il s'arrêta à peindre des vues du château de Chambord<sup>2</sup>. Il se trouvait encore en Sologne, « dans les steppes de Romorantin et de la Motte-Beuvron<sup>3</sup> », aux approches de l'hiver (*L'Automne, paysage de Sologne*, Exp. univ. de 1867). Lui, enclin



Phot. Georges Petit.

MARAI EN VENDÉE, PAR THÉODORE ROUSSEAU

(Collection Glaenger, Paris.)

à éprouver l'universel dans la nature, toujours impressionné chaque fois qu'il voyait dans un paysage se dessiner, se dégager la forme du globe, ne pouvait manquer de se laisser captiver par le spectacle de ces plaines dont l'horizon lointain trace une vaste courbe.

\*  
\*  
\*

Si l'on est étonné, en visitant ces régions de la Loire-Inférieure, de la

1. Le renom, que Théodore Rousseau avait attaché à la première, empêcha Ch. Le Roux d'en exposer avant 1878 une image, où il la représenta dépouillée par l'hiver.

2. Reproduites dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, t. I, p. 305 ; 1883, t. II, p. 273 ; 1889, t. II, p. 435.

3. A. Sensier, *Souvenirs sur Th. Rousseau*, p. 105.

Sèvre nantaise et du Bocage vendéen, de la scrupuleuse exactitude qu'il mit à les reproduire quand il les avait devant les yeux, comme aussi de la netteté des images qu'elles avaient laissées dans son souvenir quand après son retour il les interrogeait pour de nouveaux tableaux, il faut observer qu'il lui fallut quelque temps pour sortir du trouble où le jetaient leurs tonalités, par cette saison d'éblouissante lumière. Son pinceau avait contracté certaine habitude d'âpreté dont il eut peine à se défaire. Nous n'en admirerons que davantage, en examinant quelques-uns des tableaux que lui inspira la contrée, combien il sut se libérer et mettre



LA SÈVRE NANTAISE VUE DU PONT DE TIFFAUGES

en œuvre des facultés d'observation pour arriver à la bien traduire.

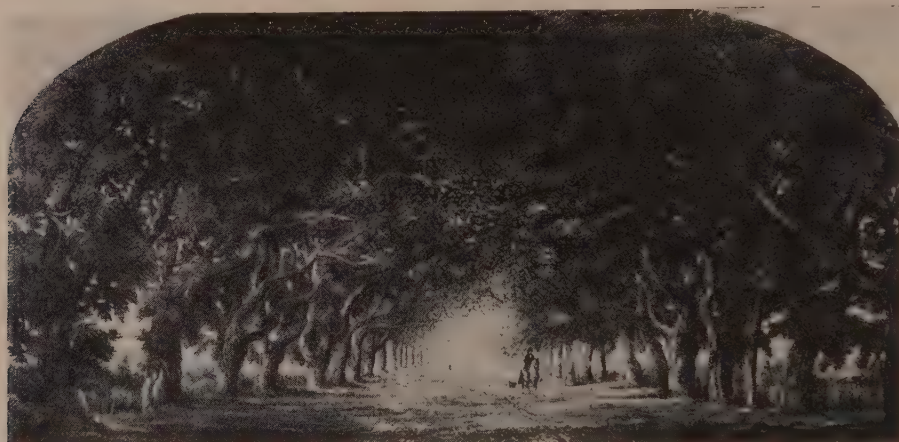
*Le Marais en Vendée.* — L'endroit de Tiffauges, qui a donné cette dénomination au tableau, se présente toujours tel qu'il s'y trouve reproduit. Rousseau tournait le dos au bâtiment de la même papeterie qui subsiste encore. Ce n'était pas un marais qu'il avait devant ses yeux mais la Sèvre elle-même, réduite par la sécheresse d'août à cet état d'eau croupissante. Elle offre là, au bas d'un coteau dont la ligne barre l'horizon, la profusion la plus désordonnée de plantes aquatiques — d'où le surnom de « la soupe aux herbes » que l'œuvre s'attira dans les ateliers — et c'est bien cette eau noirâtre au milieu de laquelle il nous montre cette germination confuse, cette végétation multiple. Quelle symphonie de tonalités celle-ci étalait devant lui et quelles



déliçates transparences elle a inspirées à son pinceau ! Néanmoins ce qu'il voulait, c'était sous son ciel brouillé de vapeurs, accuser le méphitisme de ce coin de nature, son caractère de très humble réalité d'où se dégageait pourtant de la grandeur <sup>1</sup>.

*L'Avenue de châtaigniers.* — Ce motif dut lui agréer d'autant mieux que, par contraste avec le tableau précédent, il lui présentait l'occasion d'exprimer tout ce qui peut s'exhaler d'un sol de sain et de vivifiant. Les troncs puissants des châtaigniers, la musculature de leurs branches proclament l'abondance de la sève qui jaillit de ce terrain et toute la vertu opérante qui est en lui.

Les *Souvenirs* de Sensier nous initient dans le détail à la genèse, à la pro-



L'AVENUE DES CHATAIGNIERS, PAR THÉODORE ROUSSEAU  
D'APRÈS LA GRAVURE DE LOUIS MARVY

gression de ce tableau, qui essuya un refus mémorable lorsqu'il fut soumis à l'acceptation du jury. Nous connaissons ainsi la détermination d'abord au fusain, sur la toile blanche, des contours des arbres et du réseau compliqué de leur branchage, reprise ensuite avec l'encre d'une écritoire à moitié desséchée, car le dessinateur ne repoussait pas cette encre chargée de matière quand d'aventure elle lui était présentée. Et ce premier état offrait déjà assez d'attrait et de maîtrise pour tenter le père de Ch. Le Roux, qui proposait de l'acheter tel quel et d'en laisser faire un décalque qui pourrait servir au tableau <sup>2</sup>.

1. Un ruisseau de Tiffauges lui inspira une esquisse qui a appartenu à Diaz. Il existe aussi parmi les tableaux de Ch. Le Roux une vue de Tiffauges à laquelle Rousseau a collaboré.

2. Mais terminé, il refusa de l'acquérir sur l'offre qui lui en était faite de 1500 francs ; il craignait qu'en n'ayant point payé à sa valeur une œuvre aussi importante, il pût être, un jour, soupçonné d'avoir monnayé l'hospitalité offerte à l'artiste.

Nous connaissons le deuxième état après les premières interventions du pinceau, état de monochrome où des touches franches vinrent ensuite marquer, à la manière de Constable, les méplats et les rugosités des troncs. Il y fut introduit un troupeau de vaches, plus tard supprimé... *L'Avenue* ne s'acheminait qu'avec lenteur vers son épanouissement.

Avant de se résoudre à l'abandonner à un amateur, Rousseau qui l'avait d'abord cédée pour deux mille francs au Musée du Luxembourg, puis en avait demandé et obtenu la restitution, la retoucha, en intensifia les riches



L'AVENUE DES CHATAIGNIERS AU CHATEAU DU SOULLIERS

tonalités, voulant toujours plus d'évidence à la signification de son œuvre, et la vendit seulement en 1842 à Paul Casimir-Périer<sup>1</sup>.

On peut avoir la preuve de ces dernières transformations en comparant, avec l'état actuel, l'aspect qu'elle offrait en 1841 quand le graveur Marvy en retraça l'image pour *l'Artiste*. Sur cette planche, l'herbe laisse apparaître le tracé central d'un chemin où s'avance un cavalier. Dans l'état actuel, ce tracé du chemin a disparu sous le gazon épaissi, où l'on croit percevoir le bruit étouffé des sabots du cheval ; en même temps, la voûte des ramures,

1. On sait que ce tableau fut acquis en 1912 par le Musée du Louvre au prix de 270 000 francs, à la vente de la collection Carcano.

au bout de la perspective, semble avoir été abaissée davantage vers le sol. Car le thème du tableau, ce sont ces effluves fortifiants qui montent d'une surface feutrée d'herbe compacte et de mousse. Ces arceaux difficilement pénétrables à la lumière les retiennent, les compriment. Tout vise à leur concentration. Et même, pour l'assurer davantage, le peintre à la fin amassa dans le haut de sa toile ce demi-cercle d'ombres bitumeuses dont l'opacité l'a irrémédiablement compromise.

C'est que Rousseau émettait là, par le langage de son pinceau et avec une grande puissance de conviction, une théorie qui lui était chère, qu'il soutenait devant quiconque lui semblait amoindrir le rôle du paysagiste. Avec quels termes il défendait ses paysages « plantureux », qui « plaident pour la santé de nos enfants, pour leurs grosses joues dorées, marque de leur force et de leur race ! » Aux derniers jours de sa vie, comme il se faisait conduire en voiture par les allées de sa forêt, terrassé par la maladie mais ne perdant pas tout espoir : « Quand donc, disait-il à Sensier, cet air sain, ce baume aérien, la science de la chimie trouvera-t-elle moyen d'en faire provision, de le solidifier, de l'emprisonner, de le mettre en bouteilles pour ranimer les hommes ! » Ainsi prétendait-il faire dans ses tableaux, qui sont comme des condensations des forces et des émanations de sa forêt.

Cette *Avenue de châtaigniers* aura inauguré dans son œuvre, le plus souvent pathétique, la série des toiles sereines comme la *Charrette*<sup>1</sup>, le *Chêne de roches*, le *Chêne penché sur la mare...*, où il s'est plu à célébrer cette bienfaisante action de la nature sous le plein épanouissement des étés.

*Les Bords de la Loire* (collection Thomy Thiéry). — Le fleuve nous est évoqué sans doute aux approches de son embouchure, car on sent animés par le vent du large les nuages imprégnés de lumière qui se pressent au-dessus de lui.

C'est à dater de ce voyage que se constate l'apparition dans l'œuvre du peintre, principalement dans les paysages de rivière, de cette blondeur d'ambre qui fait le charme de ces *Bords de la Loire* et aussi des *Bords de la Sèvre* que nous avons mentionnés. Les deux tableaux datent environ de 1857 et 1859, années où ils figurèrent au Salon. Ils ont donc été inspirés par d'assez lointains souvenirs, comme beaucoup de paysages de Rousseau et aussi beaucoup de ceux qui sont dus aux peintres de sa génération. Il est visible que pour faire revivre des impressions aussi anciennes il consulta les estuaires de Van Goyen, dont un fragment était accroché au mur de son atelier, mais ils accusent une particularité de touche dans l'alliance des gris sourds aux tonalités rousses et dorées, qui fait d'eux des Van Goyen

1. Ou le *Carrefour de la reine Blanche dans la forêt de Fontainebleau*, collection Chauchard.



adaptés à la luminosité d'une autre contrée et revisés par un œil différent.

Mais surtout il avait donc vu la Loire lorsque, par la belle saison, ses eaux tranquilles rayonnent dans une atmosphère de limpidité !

A vrai dire, sous cet aspect elle ne lui inspira pas de tableaux déterminés, mais elle n'en exerça pas moins sur sa production une influence capitale. Il avait observé avec quelle finesse, contre l'azur de ces eaux étalées et unies, les rives découpaient leurs sinuosités ; il y a là, dans le dessin tracé par la main même de la nature, comme un parachèvement exquis de la forme qui est le



Phot. Arch. d'Art et d'Hist.

BORDS DE LA LOIRE, PAR THÉODORE ROUSSEAU

(Musée du Louvre.)

plus délicat plaisir de la vue pour qui traverse ces pays aux époques des claires saisons. Il s'en est souvenu dans ce *Printemps* de la collection Thomy-Thiéry qui fait si bien pendant au tableau des *Bords de la Loire* par la similitude de la composition et le contraste du coloris. Mais il convient d'observer que c'est depuis qu'il se trouva guetté par une préciosité de miniaturiste dont il ne se défendait pas toujours.

De plus, que d'un troupeau de vaches comme il s'en voit de disséminées par les prairies riveraines, une bête rousse vient profiler au-dessus de l'eau le relief de son image, celle-ci offre dans sa vigueur d'accent la chaude transparence de l'agate, et l'eau s'éclaire à côté si finement, que le pinceau ne peut la rendre que par la plus rare qualité de matière. L'effet n'était point demeuré inaperçu des paysagistes antérieurs, surtout du paysagiste

d'outre-Manche quand il peignait les lacs vaporeux du Cumberland, mais Rousseau a pu le vérifier de ses propres yeux dans cette lumière cristalline qui rejaillissait des eaux de la Loire. Son *Marais dans les Landes*, dans la salle voisine de la collection Thomy-Thiéry, montre comment par la suite il sut en faire l'application.

Il fait allusion dans une lettre à « un fonds de contemplation sereine qu'il avait su mettre en lui dès l'enfance ». Ce fonds s'était trouvé obscurci sous les fumées de l'inspiration romantique. Il en a repris conscience devant les spectacles de la Loire et de la Vendée.

L'autre grand intérêt qui s'attache à ce voyage est de prouver combien la méthode de Rousseau avait d'aptitude à déterminer les caractères d'un pays. Il ne se contente point de le définir par son ciel et sa lumière. Son objectivisme interroge aussi la nature des terrains et celle des arbres qui y puisent leur nourriture. Ses cadres offrent comme des fragments découpés dans la masse terrestre à divers endroits de sa surface, et découpés, pourrait-on presque dire, en profondeur, tellement y sont sensibles les éléments de substruction. On peut, les commentaires d'un géographe en main, contrôler la véracité de son pinceau, l'exactitude de ses images de nos contrées. Ces contrées, il ne les a pas seulement observées en peintre, en poète, ajoutons même en philosophe — car il est étonnant comme ses tableaux paraissent souvent les fruits d'une méditation de penseur et comme il s'en dégage une philosophie qui, absorbant tout dans le sentiment de l'universel, n'est pas sans analogie avec celle qui se dégage du « journal intime » d'un Amiel, — mais il les a observées aussi en géologue. Considérez le sol, le tuf sur lequel ses châtaigniers ont établi leur forte anatomie, et cette Sèvre nantaise qui, roulant entre ses anfractuosités rocheuses comme un torrent quand elle est grossie par les pluies, s'immobilise à Tiffauges comme un marais quand la sécheresse de l'été a raréfié ses eaux... Quelles pages pleines d'enseignement ces peintures n'apporteraient-elles pas si l'on procédait à une revue de notre terre de France par les œuvres des peintres qui l'ont étudiée, comprise, aimée et le plus fidèlement traduite dans un de ses aspects !

..

Quelle place dans cette exposition serait faite à Charles Le Roux ?

Il était né le 25 avril 1814 à Nantes, où il mourut le 15 février 1895, n'ayant guère quitté de toute sa vie cette région où ses ancêtres s'étaient fixés et à laquelle demeure fidèle sa descendance<sup>1</sup>.

1. Ces renseignements biographiques m'ont été fournis par M. Joseph Le Roux,

Les Le Roux avaient compté dans la ville des magistrats, des échevins. Leur souvenir est même associé à ses embellissements, car ils furent alliés par des mariages aux architectes qui ont construit quelques-uns de ses principaux édifices comme la Préfecture et le Théâtre. Leur chiffre se lit sur plusieurs des maisons qui s'étagent au-dessus de la rivière de l'Erdre, et un coin de ce quartier est encore dénommé la *cour Le Roux*; ils avaient possédé là en effet de vastes tanneries, dont l'entreprise fut abandonnée peu avant la Révolution.

Charles Le Roux nous a laissé une grande page, que conserve le Musée de Nantes, sur l'aspect de cette rivière de *L'Erdre en hiver*. Les arbres y tirent



BORDS DE LA LOIRE AU PRINTEMPS, PAR CHARLES LE ROUX

(Musée de Nantes.)

leurs ramures dénudées dans une brume glaciale, au-dessus d'une eau immobile et déserte. Les tons argentés de leurs fûts sont la seule grâce de la nature qui survive dans ce dépouillement total et cette désolation. L'œuvre nous renseigne déjà sur la sincérité du peintre, qui allait jusqu'au dédain de plaire et s'est exprimée là avec l'austérité d'un Ruysdaël.

Ses ancêtres devinrent par la suite des armateurs, et c'est à la fortune qu'ils amassèrent dans cette nouvelle profession que notre futur paysagiste dut le cadre magnifique où s'écoulèrent les plus beaux jours de son enfance,

fils du peintre, que je ne saurais assez remercier pour sa bonne grâce à me communiquer toutes les notes qu'il avait recueillies sur son père. Charles Le Roux a déjà fait l'objet d'une intéressante plaquette de G. Ferronnière, architecte (Nantes, 1904).



ces arbres du manoir du Soulliers appelés à impressionner si vivement Théodore Rousseau.

Son père avait acheté ce château aux premières années de la Restauration. D'avocat s'étant fait gentilhomme terrien, il se plaisait à vivre là au point d'y rester même l'hiver et, nous dit-on, de « laisser les broussailles et les futaies peuplées de loups s'avancer jusqu'aux portes de sa maison<sup>1</sup> ». Mais cet amour de la nature qu'il communiqua à deux de ses fils (il avait six enfants) n'allait pas jusqu'à tolérer qu'il leur en vint la fantaisie de devenir des artistes. En dépit de ces craintes, en dépit des études de droit et de l'inscription au barreau de Nantes où il commença par contraindre Charles, son aîné, les deux frères furent l'un et l'autre des peintres de paysage<sup>2</sup>. Ce n'est pas que l'esprit cultivé du châtelain du Soulliers fût fermé à l'intelligence des arts : nous avons vu comment il sut apprécier le jeune talent de Théodore Rousseau ; il témoignait seulement d'une prudente méfiance pour ce qui pouvait n'être qu'une fausse vocation. Ce descendant d'échevins nantais, devenu lui-même maire de sa commune, prévoyait aussi que la profession de peintre serait inconciliable avec les fonctions honorifiques où, par tradition, son fils serait certainement appelé un jour par ses compatriotes. Celui-ci prit alors le parti de se retirer chez les parents de sa mère, négociants nantais, qui, « amis des arts à la façon des fermiers généraux du XVIII<sup>e</sup> siècle », ne montraient pas cette hostilité à ses goûts et les laissèrent se développer librement.

Il avait eu sur les bancs du collège un camarade du nom de Tardif<sup>3</sup> qui se sentait les mêmes penchants, peut-être même encore plus impérieux, et qu'il retrouva à Paris quand il y arriva faire son droit. Ses études juridiques achevées conformément à la volonté de son père, il s'en fut partager l'atelier de Tardif.

C'était aux toutes premières années de la Monarchie de Juillet. Il fut témoin des assauts de la nouvelle école de paysagistes. Il était du même âge que ces jeunes gens, au Louvre s'engouait sans doute des mêmes maîtres et devait porter son admiration de la spontanéité de Rubens dans le paysage, qui répondait si bien à son tempérament, aux marines hollandaises, aux flots gris et aux ciels frais et animés de Willem van de Velde, qui ne pouvaient que captiver ses yeux tout imprégnés de la vision du large estuaire de la Loire. Telle était leur ardeur à peindre, à lui et à Tardif, qu'elle outrepassait les forces de celui-ci et le menait à la phthisie, tandis que les forces de Le Roux

1. G. Ferronnière, ouvrage cité, p. 6.

2. Le cadet, Célestin, mourut avant la pleine maturité, non sans avoir eu plusieurs de ses œuvres acceptées au Salon, où il se portait comme élève de Théodore Rousseau.

3. G. Ferronnière, *loc. cit.*

semblaient au contraire trouver là leur exercice et leur développement naturels, heureux, nécessaires.

Il ne prit pas le temps d'étudier la figure<sup>1</sup> et se hâta vers la forêt de Fontainebleau, qui commençait alors d'attirer les paysagistes. La saison d'étude qu'il y fit lui fournit le motif de son premier envoi au Salon, en 1834 : *Souvenir de la forêt de Fontainebleau, paysage d'automne*.

Il est probable qu'il se rendit au hameau alors perdu de Barbizon et que



L'ERDRE PENDANT L'HIVER, PAR CHARLES LE ROUX

(Musée de Nantes.)

là, faisant bon marché de l'habituelle aisance de son train de vie, il s'assit comme le moins fortuné des rapins à la table de Ganne l'épicier, qui pour deux francs par jour vous garantissait le gîte et la nourriture. Une école n'était pas encore constituée à Barbizon, on y était peu nombreux, et l'art nouveau s'y élaborait dans une sorte de sauvage isolement. C'était le temps où Théodore Rousseau faisait de la forêt les interprétations les plus romantiques, qui le retinrent là, dans la solitude, la durée de presque tout un hiver,

1. Ce qui l'a plusieurs fois obligé à faire appel à des amis, Jeanron, Corot, et plus tard Delaunay, son compatriote...

celui de 1833 à 1834. Charles Le Roux fut un des rares privilégiés — peut-être avant Diaz lui-même — à qui il allait découvrir les secrets de sa peinture. L'empreinte que son talent reçut de ce premier contact ne put que s'accuser davantage quand, en 1837, il l'emmena avec lui à Nantes, puis dans son manoir familial du Soulliers.

Le voici donc engagé dans la phalange des novateurs. Cependant, depuis cette première participation au Salon, en 1834, on ne voit plus son nom aux livrets jusqu'en 1841. Subit-il aussi de glorieux échecs ? Lorsqu'il y réapparaît, les Gautier, les Thoré le citent, le jugent, l'apprécient à l'égal des plus réputés parmi cette École de 1830.

Un bon nombre de ses envois sous la Monarchie de Juillet ont été reproduits par la gravure ou la lithographie. Léon Marvy, Louis Français ont été ses principaux traducteurs<sup>1</sup>. C'est une suite d'images de son pays. Il le parcourait sans relâche, depuis les collines du Haut Poitou, la ligne des hauteurs de la Gâtine jusqu'à l'embouchure de la Loire.

Toute cette production de la première phase de sa carrière est, par ses défauts comme par ses qualités, d'un caractère nettement romantique. L'ombre opaque y obscurcit trop souvent de vigoureux terrains. Mais les ciels sont fort beaux ; ils offrent cette diversité, même ces particularités qui ont permis à l'École de 1830 de reproduire à satiété des landes ou la lisière des bois sans jamais faire le même tableau.

Il n'était pas alors sans présenter de grandes analogies avec Théodore Rousseau. Comme lui se servant de panneaux d'acajou ou même de couvercles de boîtes à cigares qu'il aimait pour les dessous chaleureux qu'ils procuraient, il multipliait les ébauches. Des deux toiles que conserve le Musée du Luxembourg, l'une, sans date, *Cerisiers en automne*, porte tout à fait la marque de l'École de Barbizon. Le flamboiement de ces feuillages rougis par les premières gelées, la rare qualité des verts et des gris dont ils sont entourés, qui s'étalent, se superposent, vibrent sur le sol à leurs pieds, les bleus assourdis que le ciel étend au haut de la toile, bref, l'harmonie précieuse de cet ensemble qui fait si bien dans l'or du cadre et y prend le ferme et riche aspect d'un émail, proviennent d'une palette restée telle qu'elle fut composée

1. *Site du Haut Poitou*, S. de 1841, gravé par L. Marvy ; — *Prairie du Haut Poitou*, S. de 1843, lith. par Français ; — *Une mare*, même Salon, gravée par Marvy ; — *Site du Haut Poitou*, S. de 1844, gravé par Marvy ; — *Une lande*, S. de 1846, lith. par Eugène Le Roux ; — *Paysage, souvenir du Haut Poitou*, même Salon, lith. par Français ; — *Souvenir de la forêt du Gâvre*, S. de 1847, gravé par Marvy ; — *La Prairie des ormeaux, au Soulliers*, même Salon, lith. par Anastasi ; — *Souvenir du Haut Poitou*, même Salon, lith. par Français ; — *Les Dunes d'Escoublac*, S. de 1848, gravées par Marvy ; — *Une lande près de Bressuire*, même Salon, gravée par Marvy ; — *Un terrain, étude*, même Salon, lith. par Eug. Le Roux.



au temps où le peintre étudiait dans la forêt de Fontainebleau. Des souvenirs de la même méthode apparaissent aussi dans la façon dont ont été indiquées les lueurs vacillantes du jour sur lesquelles se découpent des branchages défeuillés, et qui sont obtenues par le grain même de la toile, laissée à nu. En sorte que ce paysage examiné de près se trouve être le plus instructif commentaire de la technique qui s'acquerrait à travailler en la compagnie de Théodore Rousseau.

Comme il voyait ces rapports d'origine avec le chef de l'École de Barbizon empêcher l'opinion de distinguer sa personnalité de celle de son ancien cama-



Phot. Arch. d'Art et d'Hist.

LES CERISIERS, PAR CHARLES LE ROUX

(Musée du Luxembourg.)

rade, qu'on lui reprochait même de pasticher, il en souffrait et aurait pu finir par s'abandonner au découragement.

C'est alors — nous devons le noter — qu'intervenait le rôle de l'épouse qu'il s'était choisie, une orpheline âgée de seize ans quand elle lui accorda sa main, créole jolie, intelligente, qui lui fut la compagne la plus précieuse, qui s'associait à ses expéditions de paysagiste, à ses fatigues, et dont les propos clairvoyants furent même pour son art d'une grande efficacité.

Des circonstances allaient du reste l'aider à se dégager de la formule romantique et à s'associer aux tendances du paysage, sous le Second Empire, vers un art clarifié, assagi, plus objectif et plus vrai.

\*  
\* \*

Vers 1851 lui échut par héritage le petit domaine du Pasquiau, à Corsept, dans les environs de Paimbeuf. Cet événement eut pour effet de le placer quotidiennement en face d'un site qui le saisit par son caractère d'âpreté, et dont il en vint à se faire l'interprète si sincère et si pénétrant qu'il lui a dû ses pages d'inspiration la plus personnelle.

« Vingt-et-un hectares de terres fertiles, nous dit M. Joseph Le Roux de ce nouveau domaine de son père, une maison sans importance enfouie dans ce qui, dans un pays dénué d'arbres, peut s'appeler un bois. Par devant, des prairies plates, puis la Loire mesurant d'une rive à l'autre plus de trois kilomètres de largeur. La mer est à deux lieues à l'Ouest. A certaines pleines lunes, les eaux du fleuve refoulées par la marée recouvrent les prairies et s'approchent à moins de deux cents mètres du vieux logis. Si l'on quitte le bord du fleuve, le pays lui-même ne retient pas l'attention. Plat, il manque de pittoresque, et les arbres, tourmentés dès leur jeunesse par les vents de l'Océan, y poussent mal et lentement, malgré la fertilité du sol. Mais au bord du fleuve, tout change. Aussitôt que le soleil daigne paraître, c'est le pays des ciels magnifiques, des eaux qui les reflètent, changeant de couleur à chaque nuage qui passe, des couchers de soleil dignes de l'Orient, des brouillards colorés qui disparaissent d'un seul coup comme si une main invisible subitement en tirait le voile ».

Voyons par trois vues de la basse Loire comment il va s'attacher à traduire dans ses traits les plus saisissants cette étendue uniforme mais animée où se trouve quasi perdu son petit domaine.

C'est d'abord la toile du Musée de Nantes (Salon de 1857) où l'horizon marin, traversé de voiles cédant à la poussée de la brise, a été esquissé dans les tonalités légères d'un Willem van de Velde : *Bords de la Loire au printemps, au moment de la pleine mer*, nous dit l'étiquette du tableau. Observez la précision des données, qui atteste le désir d'être vrai, de faire ressortir tout l'intérêt qui s'attache au relatif, à l'accidentel, programme inépuisable de renouvellement qui s'imposait à un paysagiste lorsqu'il était passé par l'École de Barbizon.

En 1859, c'est la grande toile du Musée du Louvre, désignant elle aussi toutes les circonstances du lieu, de la saison : *Les Prairies et les marais de Corsept à l'embouchure de la Loire, au mois d'août*.

Ici, il convient de parler d'une amitié qui lui était venue, l'amitié de Corot. C'est là, dans la vie de ce maître, un point dont il n'est fait mention qu'à propos de cette œuvre née de leur collaboration. Les rapports s'étaient établis entre eux à une époque assez ancienne, comme le prouve une jeune et

charmante image que Corot nous a laissée de son confrère (ancienne collect. Brame). Celui-ci, en raison du profit qu'il retirait de ses fréquents entretiens avec le grand aîné, voulut lui donner témoignage de son admiration en se portant comme son élève aux livrets des Salons, bien qu'on ne pût les rattacher l'un à l'autre par aucune apparence de filiation.

Corot était au Pasquiau quand Charles Le Roux peignit cette toile importante du Louvre<sup>1</sup>. Sa présence n'est pas seulement attestée par les figures qu'il a placées dans le vaste paysage, avec un pinceau plein de bonhomie, mais le paysage offre aussi ce fondu, ce vaporeux dans l'exécution, et, dans



Phot. Arch. d'Art et d'Hist.

PRAIRIES ET MARAIS DE CORSEPT, PAR CHARLES LE ROUX, 1857

(Musée du Louvre.)

les reliefs de la ville lointaine (Saint-Nazaire), ce jeu mobile et réjouissant des valeurs, et dans l'ensemble cette impression de rêverie qui disent le contact avec le délicieux maître. La construction néanmoins reste solide et continue à accuser l'empreinte de l'éducation première. Le spectacle est d'une particularité qui saisit. C'est août, des nuages d'été glissent au-dessous de l'azur, mais le vent du large qui les chasse et refoule en même temps plusieurs voiles gonflées, est chargé d'embrun et l'air sur ces marécages s'imprègne d'humidité grisâtre. Charles Le Roux pourra tant qu'il voudra

1. Il y vint aussi Gustave Doré, alors jeune homme d'un entrain et d'une fantaisie qui faisaient le divertissement de toute la population. Il laissa de son séjour un souvenir dans la famille : un grand portrait, resté inachevé, où Charles Le Roux apparaît au milieu des siens, au chapitre le plus heureux de son existence.



poser son chevalet devant ce motif de l'embouchure de la Loire : à ce point attentif aux conditions spéciales où se présente son objectif, il ne peindra jamais le même tableau.

Tandis que les premiers champions au rang de qui il avait pris place sont comme Jules Dupré arrivés au bout de leurs formules, ou comme Paul Huet, Louis Cabat, ont vu leur rôle terminé et passée leur époque glorieuse, ou comme Rousseau commencent à perdre de leur souffle et de leur feu, lui, témoigne d'un talent plein de sève — de sève puisée au sol de son pays — et qui annonce les plus heureux fruits... C'est donc son heure enfin qui est venue !

Mais voici qu'il va être tenu de délaisser quelque peu ses pinceaux, car les études de droit où son père l'avait contraint viennent exiger de lui leur emploi : la confiance dont ses compatriotes ont toujours honoré les Le Roux l'a désigné à son tour : dans la Loire-Inférieure on l'élit maire de Corsept ; dans les Deux-Sèvres, où c'est la commune de Cerisay qui le choisira plus tard pour maire, il est porté au Parlement où il soutiendra la politique impériale. En dépit d'un petit atelier que le duc de Morny lui avait fait aménager dans les combles du Palais-Bourbon, c'est près de dix années de sa vie qui sont prises par les affaires publiques...

Mais c'est le sort de son talent qui nous préoccupe. Que sera-t-il capable de peindre quand la chute de l'Empire le rendra tout entier à son art ?

La réponse est dans la troisième vue de l'embouchure de la Loire, une des deux toiles exposées par le Musée du Luxembourg. Elle porte la date de 1875. Dix années d'affaires publiques n'ont pas ruiné le talent de ce vétéran de 1830. Au contraire, on dirait qu'en reprenant en toute liberté ses pinceaux, il les a trouvés plus dociles, plus actifs, plus fermes et plus riches, plus sûrs d'eux-mêmes que jamais.

Nous avons dans cette troisième vue un exemple de ses scrupules d'exécution toutes les fois qu'il s'engouait d'un motif. « Alors, nous dit-on<sup>1</sup>, le tableau préféré devient l'objet d'une étude obstinée, exagérée quelquefois. Le pinceau voudrait la charger de tous les détails que la tête conçoit, trouve sous ses yeux ou puise dans ses souvenirs ». Le ciel et la poussée des nuages sous l'action du vent d'ouest, le gonflement grisâtre de la mer houleuse qui borne l'horizon, Saint-Nazaire au loin s'éclairant d'un jour blafard, et jusqu'aux premiers plans avec leur marais clôturé, leurs herbes hautes que l'on sent frissonnantes, les pâles lueurs qui s'allongent sur le sol entre les piquets de la barrière, et ce sol qui laisse lire de quoi il est constitué, apparaître ses vertèbres rocheuses... tout cet objectif est transcrit avec une fidélité absolue.

1. *L'Art en province*, 1858, 7<sup>e</sup> livraison, p. 143 (Dumoulin, quai des Augustins).

A cette époque les relations avec Théodore Rousseau sont un bien lointain souvenir, et cependant quelle discipline évoquer encore là si ce n'est celle dont il avait donné l'exemple à sa génération ? Il n'est pas de meilleur témoignage pour faire apprécier à quel point sa méthode convenait à bien définir les caractères d'une région déterminée.

Sans doute, Charles Le Roux ne répandait pas sur sa toile la même multiplicité extraordinaire de sensations. On devine aussi qu'il ne s'appuyait point sur un dessin aussi nerveux, aussi expressif, bien qu'il ait dû être saisi d'admiration devant tout ce que le tracé de la plume chez Rousseau sait traduire à la fois d'infini dans l'ensemble et de vie dans le détail. Lui, il dessinait peu, soit au crayon soit à la plume, et, son pinceau faisant presque son unique instrument, il dessinait et peignait du même coup, trouvait la formule juste et rapide, était en un mot un exécutant du premier jet. Ses tableaux ne disent point non plus une pensée qui est sous la hantise et dans la préoccupation de l'universel, par là tourmentée de problèmes épuisants. En revanche, ils n'ont pas souffert de l'appesantissement des retouches ni de l'assombrissement des bitumes, ils conservent encore la fraîcheur de l'impression, de l'émotion première au spectacle des choses, de celles surtout de son pays dont il avait le sens si plein, si profond.

PROSPER DORBEC



LE CHATEAU DU SOULLIERS

## LA CÉRAMIQUE ANCIENNE DU PÉROU

---



GUERRIER  
COIFFÉ D'UN CASQUE  
EN FORME DE PUMA  
ÉPOQUE INCASIQUE

La céramique péruvienne ancienne<sup>1</sup> est une des formes les plus complexes de l'art antique en Amérique. Elle est d'une richesse de formes et de décoration dont on ne trouverait nulle part l'équivalent dans le monde entier à aucune époque.

Son âge est impossible à établir exactement. Elle s'est brusquement éteinte au moment de l'arrivée des Espagnols. Elle durait probablement depuis les débuts de l'ère actuelle.

Les plus anciens et plus compliqués spécimens sont ceux de Nazca, localité du sud du Pérou dont la curieuse polychromie est encore pour nous un sujet d'étonnement. Rencontrées exclusivement dans les tombes de cette localité avec quelques rares tissus, ces céramiques étaient quasi inconnues il y a une vingtaines d'années. A ce moment, six vases du musée de Boulogne-sur-Mer, signalés par le professeur Hamy le premier, étaient les seuls représentants connus en Europe de cette singulière céramique et encore leur réelle origine était-elle obscure. Plus tard seulement, quelques spécimens furent découverts dans les musées allemands. C'est à Uhle que revient le très grand mérite d'avoir fait les premières fouilles de Nazca qui ont été si révélatrices.

1. *La céramique ancienne du Pérou* par M. et M<sup>me</sup> d'Harcourt. — Éditions Albert Morancé. Un volume in-folio de 48 pages avec nombreuses figures et 65 planches hors texte en noir et polychromie. Paris, 1924.



Depuis elle a été très étudiée sur un assez grand nombre d'exemplaires successivement recueillis dans les fouilles. Aujourd'hui, le Pérou ayant interdit toute exportation d'antiquités, ces documents vont devenir d'une extrême rareté. Le livre de M. et M<sup>me</sup> d'Harcourt vient donc bien à son heure. Il renferme un magnifique choix de reproductions de vases de Nazca copiés à l'aquarelle par les auteurs eux-mêmes, la plupart au Pérou ou d'après des exemplaires de leurs collections.

Mais ce n'est pas seulement à la céramique de Nazca que se sont appliqués M. et M<sup>me</sup> d'Harcourt. Ils ont voulu donner un aperçu de toute la céramique du Pérou et ont en conséquence divisé leur beau livre en trois grands chapitres : 1<sup>o</sup> céramique chimu ou du Nord (Trujillo, Lambayaqué), 2<sup>o</sup> céramique du Centre (Cajamarquilla et Recuay), 3<sup>o</sup> céramique chibcha ou du Sud (Nazca et Ica).

Chaque céramique a son caractère très particulier, son ornementation, ses figurations, sa matière même. Au Nord, la céramique est ou bien noire (buccherio nero), très modelée avec surabondance de vases anthropomorphes ou zoomorphes, ou à figurations végétales.

D'autres fois, elle est blanche à peintures rouge brique avec figures et scènes réalistes. Des artistes remarquables ont su modeler des animaux souvent admirablement rendus : tels des oiseaux, des animaux entiers (lamas) ou des parties de leurs corps, des poissons, des sauriens. Ou bien ce sont des figures anthropomorphes, les unes plus ou moins hiératiques,



TÊTE D'INCA, RÉGION DE TRUJILLO

d'autres représentant des types variés de chefs, de prêtres, de simples ouvriers, des mendiants même, des femmes tissant ou allaitant, voire des sujets, auxquels chirurgicalement ou comme punition, on a coupé le bout du nez et les deux lèvres. Quelques figures sont d'un réalisme saisissant, tels ces beaux vases de Trujillo blancs et rouges, figurant, parfaitement modelés, de vrais portraits de guerriers d'une correction parfaite ou ces vases blancs à peintures brun rouge représentant des scènes de bataille où la fantaisie, si ce n'est le rituel, a introduit des monstres en forme de poissons.

Au centre du Pérou (région de Recuay, Cajamarquilla) la céramique n'est plus la même : les terres sont ordinairement jaunâtres ou grisâtres, moins modelées, mais la polychromie est bien plus fréquente que dans le Nord. Elle se compose soit de figures animales très stylisées, ordinairement aviaires ou serpentineuses, soigneusement dessinées, d'un trait ferme et précis. On trouve aussi quelques vases peints de couleurs brunâtres ou noirâtres, élégants ou réalistes. Le style est assez particulier. Certaines décorations, rappellent celles de vases grecs archaïques en terre jaune sur laquelle ont été tracés quelques petites images géométriques : carrés ou losanges en séries se répétant.

Le Sud est caractérisé par l'extraordinaire céramique de Nazca, la plus ancienne des céramiques du Pérou avec son étrange polychromie illustrant des motifs d'une extrême complication. Comme on peut s'en rendre compte en feuilletant le beau livre de M. et M<sup>me</sup> d'Harcourt, à côté de motifs très divers, il en est deux qui, avec des variétés étonnantes, reviennent constamment. L'un est la figuration de têtes coupées fraîchement (comme je l'ai démontré il y a quelque dix-sept ans) ou encore de têtes trophées comme Seler l'a signalé.

L'autre motif a fait l'objet de minutieuses observations de Tello, l'éminent directeur du musée de Lima. Il figure, dans ses formes les moins compliquées, un puma (jaguar de l'Amérique du Sud) parfois présentant une face humaine où apparaissent quelques traits de la tête animale : bouche ouverte, dents volumineuses, plis faciaux accentués, moustaches accusées. Mais il faut noter ces deux prototypes subissent de nombreuses modifications : tantôt les têtes présentent les caractères les plus variés, intermédiaires entre la tête humaine et celle du puma. Tantôt le corps lui-même se modifie et prend les aspects les plus divers, soit d'un corps d'oiseau, soit même d'un corps vermiforme. Ce qui complique encore les figures ce sont les images d'aspect ornemental qui les surchargent souvent à l'extrême. Cette figuration de jaguar est d'une interprétation très difficile ; Tello, par une série d'ingénieuses comparaisons, conclut qu'il s'agit de la représentation du dieu suprême Irma ou Pachacamac, incarné dans la bête la plus puissante, la plus rusée, la plus courageuse de la région : l'ocelotl. Parfois l'idée d'une autre incarna-

tion se mélange à celle-ci et c'est ainsi qu'apparaissent les corps aviaires ou vermiculaires

L'autre type ornemental est fourni par les représentations de têtes coupées, avec sang sur la section ou de têtes-trophées, sans cette figuration, mais avec représentation de la corde de suspension. Tantôt les têtes sont bien isolées, rangées régulièrement, parfois avec la langue coupée, et très réalistes. D'autres fois la tête se stylise et subit les mêmes dégénérescences que sur certaines monnaies gauloises, si bien qu'à la fin du processus, elle devient incompréhensible si on n'a pas suivi les stades par où cette image a passé. Elle conserve d'ailleurs souvent la figuration caractéristique du sang sortant de la tête coupée.

Ailleurs la victime humaine est représentée tout entière, souvent enroulée autour du vase avec la tête sectionnée, en général renversée en arrière.

Ces thèmes sont d'ailleurs souvent accompagnés d'une profusion d'images placées en une série de points de la figure et dérivées le plus souvent de la tête-

trophée, stylisée de mille façons différentes, soit entière, soit hémisectionnée.

Cette tête est fréquemment représentée, coiffée d'une sorte de casque figurant une tête humaine couronnée, elle aussi, d'appendices rectilignes terminés par une courbe. Souvent intervient là une nouvelle complication. La tête peut être sectionnée en divers points, par exemple au niveau de la bouche (arrachement de la langue). Le casque peut avoir été entaillé également en son milieu et en chaque place une tache rouge indique le point



VASE DE NAZCA  
REPRÉSENTANT UNE TÊTE-TROPHÉE



sectionné. Ce qui reste alors de l'image primordiale est figuré superposé régulièrement. Si l'on ajoute à tout cela l'intervention de petites figures (fruits, petits animaux, armes, etc.) placées en des points variés, on voit la très grande complexité que présentent toutes ces images, l'extrême difficulté d'en débrouiller le mécanisme et l'impossibilité d'en saisir la signification.

C'est qu'en effet elles traduisent certainement la psychologie extrêmement compliquée du Péruvien antique, dominée par un panthéisme rudimentaire, en sa forme la plus simple de *manna*, suivant la terminologie appliquée aux



COUPE DÉCORÉE DE TÊTES STYLISÉES, RÉGION DE NAZCA

Australiens. Nous savons en effet, par les chroniqueurs, que les anciens Péruviens « croyaient que tout était dieu » ou plus exactement que tout objet était imprégné de la force cosmique générale, grâce à laquelle le monde existe. Une foule d'objets *huacas* étaient des réservoirs, des condensateurs de cette force mondiale. Il était donc utile ou de les posséder ou simplement d'en avoir l'image pouvant elle-même remplacer l'objet. Et c'est pour cela que plus tard les Incas remplissaient les tombes de leurs morts des objets les plus hétéroclites, vrais réservoirs de *manna*, tandis que les vases y contenus ne présentent que des figures à sens simple, paraît-il, l'élément magique n'intervenant que dans les objets surajoutés. Parfois enfin on peut admettre que l'objet figuré en céramique remplace sous une forme réduite l'objet devant être utilisé par le mort, convention d'ailleurs répandue chez un grand nombre de peuples antiques. Dans cette catégorie pourrait se ranger le curieux vase en forme de maison, figuré ci-contre.

Notons d'ailleurs aussi qu'à Nazca, il existe des pièces de céramique à sens simple qui constituent une autre série que les précédentes. Quelques belles et rares pièces montrent des personnages dans l'exercice de leurs fonctions, soit des prêtres ou des souverains venant de sacrifier leurs victimes, soit des pêcheurs juchés sur la botte de roseaux qui les supportait en leur pêche côtière (ainsi que cela peut se voir encore au Pérou), soit des figures féminines nues, soit des soldats ou des dieux en costumes militaires. Parfois ce sont des oiseaux soigneusement représentés, des lamas, etc. Il suffit de parcourir les planches de l'ouvrage pour voir plusieurs de ces curieuses images, mystérieuses toujours en leur sens caché.

Au point de vue de l'art pur, ces figures sont fort intéressantes en leur mode de formation très certainement correspondant à des idées magiques complexes, mais où parfois cependant peut se découvrir une idée de décoration. Les couleurs choisies par leurs auteurs, jaune, rouge, blanc et noir sont très

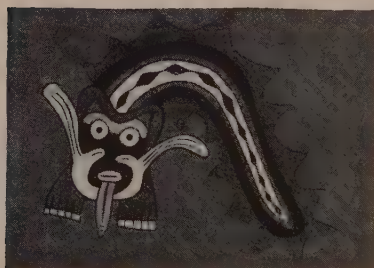
judicieusement employées, mais, là aussi, avec une signification voulue. Ce sont là idées qu'il ne faut pas oublier pour les juger et cependant il y a parfois dans quelques figures de la céramique péruvienne de l'art réel, tel que nous le comprenons et le sentons. Voyez par exemple certaines des figures de Cajamarquilla et de Pachacamac et surtout les remarquables et si réalistes têtes du nord du Pérou à l'époque incasique. Le contraste est



VASE EN FORME DE MAISON  
RÉGION DE TRUJILLO

très frappant entre ces jolies pièces et les grossières quoique très expressives figures de maints vases incasiques. Cette variabilité extrême de la céramique est un des traits les plus frappants de l'art péruvien. Elle prête aux plus complexes interprétations, mais il était bon d'en avoir une expression synthétique, dans un ensemble bien choisi se différenciant des publications spéciales et de grand luxe, par exemple de la collection Gaffron (Baessler). L'album de M. et M<sup>me</sup> d'Harcourt atteint parfaitement ce but. On peut précisément y voir la diversité extrême des céramiques des diverses régions du Pérou dont ces excellentes reproductions donnent une image très nette. M. et M<sup>me</sup> d'Harcourt ont eu aussi la très bonne idée de reproduire isolément une série de petites figures de détail qui permettront de se faire une idée de ce qu'étaient chez les Péruviens ces curieuses figurines annexes des grandes images.

L. CAPITAN



PUMA STYLISÉ  
A TÊTE HUMAINE  
REGION DE NAZCA



## UNE COLLECTION DE FAIENCES ITALIENNES

---

A en juger d'après les nombreuses publications qui lui ont déjà été consacrées, tant en France<sup>1</sup> qu'à l'étranger, l'histoire de la céramique italienne pendant la Renaissance devrait être bien connue. Il n'en va pas ainsi, toutefois, et une étude plus attentive prouve au contraire qu'il est, dans l'histoire des arts industriels, peu de domaines si insuffisamment explorés. Sans doute on peut aujourd'hui, grâce aux marques et aux inscriptions publiées, identifier et classer assez facilement les productions des principaux ateliers du milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Mais pour le commencement de ce siècle et pour la seconde moitié du xv<sup>e</sup>, — périodes de début qui semblent aujourd'hui les plus intéressantes — l'embarras demeure extrême. Il subsistera tant qu'on n'aura pas procédé à des fouilles méthodiques dans les principaux centres de fabrication et qu'on n'en aura pas publié les résultats, comme M. Argnani l'a fait dès 1898 pour Faenza. Ce sera seulement quand les musées italiens auront constitué des séries locales, qu'on pourra se reconnaître au milieu d'une production qui semble avoir été considérable. A défaut de pièces intactes les tessons suffiront : on sait quelles utiles conclusions leur étude a déjà fournie pour l'histoire de la céramique orientale, notamment à Fostat et à Suse.

En attendant des recherches méthodiques de ce genre, on doit souhaiter que les érudits publient des recueils illustrés, dont les planches permettent les rapprochements et les comparaisons. A défaut de catalogues de musées (car sur ce point les établissements publics sont partout assez en retard) ceux des collections privées rendront des services indéniables ; tous les chercheurs connaissent ceux de la collection Zschille (Leipzig, 1899) et de

1. On en trouvera une liste critique dans la préface du *Catalogue des faïences* du Musée départemental des Antiquités de Rouen, actuellement sous presse.

la collection Pringsheim (Leyde, 1913) par M. Otto von Falke. Sur ce point, malheureusement, il n'y a pas grand chose à attendre de notre pays, car le goût pour les céramiques italiennes y a presque complètement disparu; depuis que les collections de F. Spitzer (1893), d'E. Gavet (1897), d'Edmond Bonnaffé (1897), de Sigismond Bardac (1913) ont été dispersées, il n'y a plus en France une seule série privée de majoliques vraiment importante, sauf celle de M. Damiron, Sans doute faut-il chercher la cause de ce dédain peu justifiable dans la défaveur générale que l'art de la Renaissance subit actuellement chez nous. Cette fluctuation du goût a causé un exode général des objets, qui désormais sont irrémédiablement perdus pour notre pays. C'est surtout aux Etats-Unis qu'il faudra maintenant les chercher; à l'exemple de M. Pierpont Morgan toute une pléiade d'amateurs<sup>1</sup> s'est formée; ils ont constitué depuis vingt ou trente ans des séries que personne en Europe ne pourra désormais égaler.

Parmi ces amateurs si avertis une place particulière revient à M. Mortimer L. Schiff; sa collection est certainement une des plus complètes qu'on puisse citer pour toute la période des origines, c'est-à-dire la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle et le premier tiers du xvi<sup>e</sup>. Aussi devons-nous lui être reconnaissants d'avoir fait connaître cet ensemble magnifique et de l'avoir mis en quelque sorte à la disposition des chercheurs, grâce à un catalogue scientifique, abondamment illustré. M. Seymour de Ricci, à qui il a confié le soin de la publication<sup>2</sup> (l'impression et les planches ont été exécutées à Paris) y a donné tous ses soins et y a fait preuve de la prudence critique la plus louable. Bien qu'il connaisse presque toutes les grandes collections de majoliques et que la bibliographie du sujet lui soit familière, il a déclaré qu'il croyait actuellement téméraire de vouloir donner toujours des désignations très précises. Aussi n'a-t-il pas craint d'avouer franchement ses incertitudes: dans ses notices le nombre des attributions suivies de points d'interrogation est considérable. Il a souvent joint à ses descriptions des références à des pièces analogues; ceux de ses lecteurs qui veulent s'instruire pourront ainsi se faire une opinion personnelle — ou du moins l'essaieront, car nous sommes quelques-uns à savoir, par expérience, combien une telle prétention est décevante.

Les cent-onze pièces (dont une *Table* aurait été la bienvenue), toutes reproduites, se trouvent groupées sous les rubriques suivantes: Orvieto

1. L'un d'entre eux, M. Everit Macy, vient de donner au Metropolitan Museum de New-York (1927) quarante et une pièces excellentes,

2. A catalogue of early italian majolica in the collection of Mortimer L. Schiff, compiled by Seymour de Ricci. New-York, 1927, in-4°; [1x] pages et 111 notices, avec pl. en héliotypie. (Tiré à 250 exemplaires.)



PLAT EN FAÏENCE DE DERUTA

(vers 1520)

(Collection Mortimer L. Schiff, New-York.)





(pl. 1 à 3); Toscane et Florence (pl. 4 à 52); Sienne (pl. 53 à 66); Deruta (pl. 67 et 68); Lombardie (pl. 69 à 78); Venise (pl. 79 et 80); Italie du Nord (pl. 81 et 82); Faenza (pl. 83 à 99); Gubbio (pl. 100 à 109); Urbino (pl. 110); porcelaine des Médicis (pl. 111).

Pour signaler les principales pièces seulement et pour discuter leurs attributions il faudrait de longues pages, car presque tous les problèmes de la céramique italienne de la première Renaissance seraient soulevés par une collection aussi variée et aussi nombreuse. Nous nous bornerons à en noter brièvement quelques-unes.

Un plat de l'ancienne collection S. Bardac, décoré d'un buste d'homme de profil (pl. 22) est attribué à l'art toscan. Pourtant il semble que le dessin du personnage, d'un trait filiforme si sec, la raideur des plumes de paon, différencient nettement ce plat des autres céramiques assignées ici, et avec raison, à la Toscane. Malgré son grand effet décoratif, on serait tenté de le donner à une fabrique où l'art du faïencier aurait été moins raffiné.

Une série de pots de pharmacie (albarelli) décorés de bustes, attribués ici à la Toscane, soulèvent un problème plus délicat encore. M. Seymour de Ricci s'en est bien aperçu, car il a pris soin de joindre aux indications de dates (pour les n<sup>os</sup> 38 à 48) des points d'interrogation. Sa prudence semble justifiée, car ces pièces et d'autres encore (de grands musées en possèdent) sont d'un style si étrange que certains connaisseurs douteraient presque de leur authenticité.

La singularité d'un plat attribuée à Sienne (n<sup>o</sup> 54) et de certaines coupes à décor gravé, données à la Lombardie (n<sup>os</sup> 76, 77), mériterait également d'être signalée.

Le joli plat (n<sup>o</sup> 67) décoré d'un buste d'homme dans un médaillon, entouré de compartiments divergents, pose la question intéressante des relations entre les ateliers de Sienne et ceux de Deruta; son revers (également reproduit, ce qui est très utile) rappellerait plutôt ceux des pièces siennoises, tandis que la disposition rayonnante de la face est courante à Deruta. Une assiette attribuée à Sienne (n<sup>o</sup> 60) témoignerait également des rapports entre cette fabrique et celle de Deruta: on y voit saint François devant une maison, agenouillé au pied d'une croix; or le même sujet reparait, avec quelques variantes, sur divers plats de Deruta (dont deux au Louvre). Cette fréquence des scènes franciscaines n'a rien de surprenant, car Deruta est située non loin d'Assise, au sud de Pérouse.

Le plat de Deruta (n<sup>o</sup> 68) — qu'on a reproduit ici — porte au contraire un sujet assez exceptionnel et du plus heureux effet décoratif: un grand chien saisissant par le cou une biche qu'il a forcée. Bien que les artisans de

Deruta aient répété souvent les mêmes motifs, on en trouverait difficilement un autre exemple ; on n'aurait guère à citer qu'un plat du musée de Cluny (cat. 2873) où deux chiens poursuivent un lièvre dans un paysage montagneux ; encore la pièce de Paris est-elle d'une exécution moins habile.

Il serait facile de multiplier des remarques de ce genre. Celles que nous venons de faire ont uniquement pour objet de montrer combien ce catalogue de la collection de M. Schiff sera utile, quelle quantité d'éléments nouveaux il apporte à l'étude de la céramique italienne.

J.-J. MARQUET DE VASSELLOT





## OUVRAGES REÇUS

- E. Dacier et P. Ratouis de Limay.** — *Pastels français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.* Paris et Bruxelles, 1927.
- P.-A. Lemoisne.** — *Les xylographies du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.* Paris et Bruxelles, 1927.
- G. Contenau.** — *Bibliothèque d'histoire de l'Art. — L'Art et l'Asie occidentale ancienne.* Paris et Bruxelles, 1928.
- Ch. Diehl.** — *L'Art chrétien primitif et l'Art byzantin.* Paris et Bruxelles, 1928.
- Fierens-Gevaert.** — *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle ; tome I : les Créateurs de l'Art flamand.* Paris et Bruxelles, 1928.
- J.-B. de la Faille.** — *L'œuvre de Vincent Van Gogh, tome I : texte, tome II : planches.* Paris et Bruxelles, 1928.
- A.-E. Gallatin.** — Charles Demuth, New-York, 1927.
- A. Godard, Y. Godard et J. Hackin.** — *Mémoires de la délégation archéologique française en Afghanistan, tome II : Les Antiquités Bouddhiques de Bâmiyân,* Paris et Bruxelles, 1928.
- Pietro Chiesa.** — *Images enfantines et maternelles.* Milan, 1928.
- Tibor Kœvès.** — *La formation de l'ancien Art chrétien.* Paris, 1927.
- Robert Freyhan.** — *Die Illustrationen zum Casseler Willehalm-Codex.* Francfort 1927.
- Louis Réau.** — *Histoire de l'expansion de l'art français. Pays-Bas, Suisse, Allemagne et Autriche.* Paris, 1928.

## BIBLIOGRAPHIE

Marcel POÈTE. — **Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours.** 2 vol. et un album. Paris, Picard, 1924-1927.

C'est un véritable monument d'érudition que M. Marcel Poète élève à la gloire de la cité illustre entre toutes qui a été presque depuis ses origines la capitale de la France. Quelques-unes de nos grandes villes provinciales : Bordeaux, Nancy par exemple avaient déjà été l'objet de la part de MM. Jullian et Pfister d'études de grande valeur dont l'intérêt est loin d'être strictement local. Mais quel passé peut se comparer à celui de Paris qui reflète dans son microcosme la vie séculaire de toute une nation ! Tout devient ici d'une ampleur et d'une complexité exceptionnelles et la monographie d'une pareille ville, si riche en souvenirs et en monuments de toutes les époques, exige un labeur de bénédictin.

Grâce à une connaissance approfondie de toutes les sources manuscrites ou imprimées, littéraires et iconographiques, M. Marcel Poète a réussi à tracer un portrait aussi précis que coloré de la grande ville à travers les âges. Dans un premier volume intitulé *La Jeunesse* qui embrasse tout le Moyen Age, il nous montre les facteurs géographiques, religieux, économiques qui ont fait de Paris un centre international de pèlerinage, de commerce, d'études. Les pages consacrées à la route de pèlerinage de Saint-Jacques, à la Foire du Lendit, aux collèges de la Montagne Sainte-Geneviève jettent une vive lumière sur l'importance du Paris médiéval.

Vient ensuite dans un second volume, tout récemment publié, l'étude non moins neuve du Paris de la Renaissance. Les rois abandonnent à partir de François I<sup>er</sup> la région de la Loire où ils s'attardaient depuis les désastres de la guerre de Cent ans pour revenir aux rives de la Seine et aux forêts de l'Ile-de-France. Avec les progrès de l'italianisme, la ville se transforme et revêt un aspect triomphal qui va s'accroître à l'époque classique.

Sans attendre la fin de sa vaste enquête,

l'auteur a voulu mettre à la disposition de ses lecteurs un album présentant dans un ordre chronologique et avec un commentaire approprié des centaines d'images — peut-être un peu trop réduites — qui complètent et éclairent le texte.

Quand cet ouvrage monumental, dont nous voyons déjà les robustes assises, sera achevé, tous les vieux historiographes de Paris : Gilles Corrozet et Sauval, l'abbé Lebeuf et Germain Brice pourront être fiers de leur successeur.

LOUIS RÉAU

Charles TERRASSE. **Sodoma.** Coll. Art et Esthétique. Paris, Alcan, 1925. In-8°, 136 p. illustré, 16 pl. en simili.

On possède sur le Sodoma des études critiques importantes de Milanesi et de Morelli, et un ouvrage capital en anglais par Robert H. Cust (1906), mais en français rien que des monographies un peu sommaires (Hauvette, Segard, Gielly). Celle de M. Terrasse se lit avec agrément, et toute la partie historique et descriptive est fort solide, encore qu'elle eût gagné à être allégée de nombreuses répétitions, d'hypothèses inutiles et de la reproduction textuelle d'un long morceau de Cennini. Mais le chapitre final sur l'*art de Sodoma* est tout à fait insuffisant. L'auteur ne s'y occupe que de détails quasi techniques sur les dessins de Sodoma et son métier de fresquiste ; il n'a pas pénétré dans l'âme de son sujet. Il n'a pas montré, dans ce peintre inégal, voluptueux et charmant, la prédilection pour les formes allongées, alanguies, quasi féminines, même dans la représentation du Christ, les influences lombardes incontestables, le goût du mélodrame et des expressions extatiques et convulsées qui annonce les saintes hystériques de l'école bolonaise. Dans une collection intitulée *Art et Esthétique* le côté esthétique des artistes ne doit pas être négligé. L'exécution des planches laisse aussi fort à désirer.

T. R.

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.



LE PÈRE ÉTERNEL ET DEUX ANGES  
ATTRIBUÉ A ALBERT CORNELIS  
(Musée du Louvre.)

## HYPOTHÈSES

SUR

## QUELQUES PEINTURES FLAMANDES

**M**ALGRÉ les fécondes découvertes des savants spécialistes comme MM. Friedländer, Hulin de Loo, Salomon Reinach, les musées, les églises ou les collections privées renferment encore nombre de tableaux flamands qui jusqu'à présent n'ont pas été fermement rattachés à un nom déterminé.

Nous voudrions passer en revue ici quelques-uns de ces panneaux, et proposer leur classement dans certains groupes connus. Nous n'avons nullement la prétention de résoudre définitivement des énigmes, souvent très compliquées; mais nous croyons que des hypothèses, même discutables et hasardeuses comme celles que nous serons amené à faire dans ce travail, peuvent du moins, si elles sont émises et discutées de bonne foi,



servir à éclairer certains côtés de la difficulté, et même aider à son dénouement par des approximations successives.

Le Louvre possède depuis 1919, venant de la collection de Schickler, la lunette d'un polyptyque, où sont représentés Dieu le Père bénissant, et deux anges<sup>1</sup>. Exposé à Bruges en 1902 (n° 149), aux Primitifs Français en 1904 (n° 358), ce petit tableau donna lieu à maintes controverses.



PORTRAIT D'ECCLÉSIASTIQUE  
ATTRIBUÉ A ALBERT CORNELIS  
(Musée de Berlin.)

M. Hulin de Loo dans son catalogue critique<sup>2</sup> le rapprochait de l'entourage de Gérard David sans pouvoir cependant le donner au maître. Il signalait les rapports qui reliaient le *Père Éternel* à d'autres peintures : un portrait d'ecclésiastique (n° 217, Expos. Bruges, 1902), appartenant alors à M. James Simon et maintenant au Musée de Berlin (n° 518), un portrait d'homme du Musée d'Anvers, venant de l'ancienne collection van Ertborn (n° 460 ?), un autre portrait d'homme tenant un œillet à la main (n° 146 Expos. Bruges, 1902), actuellement à La Haye au Mauritshuis (n° 752), et peut-être aussi une figure de femme montrée en 1900 à la New Gallery à Londres et se trouvant alors dans la collection de

M. Charles T. Crews avec l'attribution « Jacob Cornelissen ».

M. Friedländer au contraire dans son livre sur l'Exposition de 1902<sup>3</sup>

1. Catalogue Demonts, 1922, p. 53. — V. S. Reinach : *Répertoire des peintures*, t. II, p. 2.

2. Georges Hulin de Loo. *Catalogue critique*, 1902, v. pp. 37, 38, 58, 59.

3. Friedländer (Max J.). *Meisterwerke der niederländischen Malerei*, auf der Brügger Ausstellung, 1902, v. pl. 49.

et dans son article du *Repertorium für Kunstwissenschaft* de 1903<sup>1</sup> donne le panneau actuellement au Louvre comme une des œuvres marquantes de Gérard David. Cette opinion fut suivie par Bodenhausen dans son important



DÉTAIL DU COURONNEMENT DE LA VIERGE  
PAR ALBERT CORNELIS  
(Église Saint-Jacques, Bruges.)

travail sur le maître brugeois<sup>2</sup> Ces divergences de vues entre les deux grands critiques nous indiquent que le problème est complexe et nous autorisent, croyons-nous, à émettre une hypothèse<sup>3</sup>.

1. Friedländer (Max J.). Die Brügger Leihausstellung, 1902 (*Repertorium* 1903, t. 26, p. 148.
2. Bodenhausen. *Gerard David*. Munich, 1905. V. p. 157.
3. Nous ne connaissons pas l'opinion actuelle des deux savants.

Nous sommes tellement frappé par les analogies qui nous semblent exister entre cette lunette du Louvre et le *Couronnement de la Vierge avec les neuf chœurs des anges* (Bruges, 1902, n° 170) à l'église Saint-Jacques de Bruges que nous proposerions d'attribuer les deux œuvres au même atelier. Or l'auteur du tableau de Bruges nous est connu grâce à des documents d'archives découverts par James Weale<sup>1</sup> : nous savons que ce panneau fut exécuté entre 1517 et 1522 par Albert Cornelis de Bruges (mort en 1532) dont toutes les autres productions passaient jusqu'à présent pour perdues. Ces productions cependant durent être fort nombreuses, car nous voyons dans les comptes cités par Weale<sup>2</sup> que Cornelis occupait quelquefois jusqu'à cinq stalles pour exposer ses tableaux au marché tenu deux fois l'an, près du couvent des Frères Mineurs.

Les analogies signalées sont de plusieurs sortes. Des rapports superficiels de composition et de coloris marquent déjà les deux œuvres considérées. Bodenhauseu a noté un sentiment eyckien général qui caractérise le *Père Éternel* de Paris. La forme générale et la disposition, aussi bien que la ligne du manteau et des épaules, viennent plus ou moins directement du polyptyque de l'Agneau. Ce sentiment archaïque nous le retrouvons à Bruges, d'abord dans la conception d'ensemble, puis dans le saint Michel qui rappelle celui du *Jugement dernier* de l'Ermitage et aussi dans les anges qui encensent et qui adorent : coiffures et gestes paraissent empruntés au retable de Gand. Mais ce qui nous semble tout à fait particulier, au Louvre comme à Saint-Jacques, c'est à côté de ces souvenirs d'un autre siècle, un sentiment très marqué de mouvement, de vie et presque de maniérisme. Cette note frappante dans les deux peintures est au contraire assez opposée au tempérament et aux habitudes de Gérard David. Notre impression se trouve encore renforcée par l'examen du coloris : des deux côtés des jaunes, des orangés, des bruns dorés, des rouges lilas, des blancs verdâtres ; tout annonce une palette infiniment plus rompue que celle de Maître Gérard, bien plus influencée par les tendances qui seront celles du xvi<sup>e</sup> siècle.

En dehors de ces similitudes générales qui ne pourraient qu'apparenter les deux panneaux, nous relèverons aussi des particularités de détail, beaucoup plus probantes. Les mains du *Père Éternel* dans la lunette sont remarquables par leur dessin serré, leur conformation osseuse, la dureté avec laquelle sont marquées les articulations : en exagérant légèrement ces caractéristiques, on

1. *Le Beffroi*, t. I. (1863), pp. 1-22 et *Revue de l'Art Chrétien*, t. 44, 1901. pp. 361-364.

2. *Le Beffroi*, t. I. p. 2.



arriverait facilement à des mains de squelette. Or nous retrouvons des mains assez semblables à Bruges, notamment celle du saint Michel et de l'ange directement à sa gauche, à côté du bouclier : celles aussi du grand ange écrivant le nom des Elus<sup>1</sup>, tout à fait au premier plan entre le saint Michel et le roi David (figuré en bas du tableau tout à fait à la gauche du spectateur), celles aussi des Principautés qui ont pour attribut une longue baguette et qui sont placées dans notre tableau au-dessus de ce même roi David. Les yeux du *Père Éternel* au Louvre, de l'*Écclésiastique* de la collection Simon au Musée de Berlin, sont d'un faire tout à fait spécial et sont presque identiques aux yeux du saint Michel à Bruges : coupe en amandes très allongées, sourcils très peu arqués, presque horizontaux, bords inférieurs marqués par deux traits d'ombre presque parallèles. Dans les deux panneaux de Paris et de Bruges les nez sont longs et droits, les bouches sont charnues, aux lèvres épaisses et comme taillées en biseau. Remarquons aussi le dessin semblable des têtes d'anges avec leurs boucles de cheveux finement indiquées, aux reflets dorés, avec ces sortes de bourrelets lumineux au nez, au-dessus des lèvres, qui caractérisent aussi la tête d'ecclésiastique de Berlin ; nous laisserons de côté d'autres analogies secondaires, telle la forme des nuages traités de part et d'autre d'une façon un peu compacte et lourde.

Sans doute la peinture de Paris est d'une maîtrise et d'une vigueur d'exécution que nous chercherions en vain à Saint-Jacques ; mais le *Couronnement de la Vierge* est dans un état de conservation qui laisse à désirer et il n'est pas exempt de repeints. Puis nous ne devons pas oublier que les documents d'archives exhumés par Weale nous révèlent que Cornelis se fit tellement aider pour ce travail par ses élèves que les curateurs de la Gilde de Saint-François, auteurs de la commande, lui en firent un très sérieux grief<sup>2</sup>.

Si nos suggestions étaient acceptées, notre hypothèse aurait l'avantage de ne pas disperser le groupement esquissé en 1902 par MM. Friedländer et Hulin, de ne pas en distraire le tableau de Paris pour l'intercaler comme fait Bodenhause, dans l'œuvre de David après *l'Adoration des Mages* de Bruxelles (n° 191), *le Chanoine et les trois saints* de la National Gallery (n° 1045) et le *Baptême du Christ* de Bruges,

1. Notons en passant que l'examen le plus attentif ne nous a plus permis de déchiffrer le moindre nom sur la feuille que tient l'ange directement à la droite du saint Michel. Weale en 1901 y avait encore discerné « Albertus Cornelis » (Weale. *Le Couronnement de la Sainte Vierge, peint par Albert Cornelis*. *Rev. de l'Art Chrétien*, 1901, t. 44, pp. 361-364).

2. Weale, *op. cit.*

c'est-à-dire au voisinage de productions dont il nous semble différer par bien des points. Nous aurions au contraire dans les quelques peintures déjà rapprochées en 1902 et qui, maintenant, se souderaient plus ou moins étroitement au nom d'Albert Cornelis l'indication intéressante d'un atelier assez bien défini dans l'entourage de Gérard David<sup>1</sup>. On était là, nous semble-t-il, pour l'inspiration et le choix des modèles plus archaïque que



NATIVITÉ, ATTRIBUÉE A BERNARD VAN ORLEY  
FRAGMENT DE RETABLE

(Musée d'Anvers.)

chez le maître lui-même. Par contre l'exécution et le coloris dénotent une recherche de mouvement, un désir de nouveauté qui allaient trouver à Anvers pendant la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle leur complet épanouissement<sup>2</sup>.

1. Notons sans pouvoir l'expliquer encore des analogies d'inspiration avec le maître de la *Glorification de Marie* de l'école de Cologne qui travaillait vers 1460-1480.

2. Pour la bibliographie sur Albert Cornelis voir l'article du dictionnaire de Thieme et Becker t. VII (1912)

Le Musée d'Anvers possède depuis quelques années quatre fragments de retable trouvés à Weeld (Merxplas, province d'Anvers), et qui ont été



PRÉSENTATION AU TEMPLE  
ATTRIBUÉE A BERNARD VAN ORLEY  
FRAGMENT DE RETABLE  
(Musée d'Anvers.)

simplement classés, sans indication d'auteur, à l'école flamande du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle. L'un représente une *Nativité*, les deux autres une *Présentation au temple* et le troisième paraît bien être un morceau détaché d'une *Adoration des Mages*.

Les peintures ont beaucoup souffert, mais le regretté Paul Buschmann avait insisté, très heureusement à notre avis, pour qu'elles fussent laissées



en état, sans aucune retouche. Elles peuvent, nous semble-t-il, être attribuées sans grand doute possible à Bernard Van Orley. Les analogies avec les œuvres du maître, surtout avec celles des environs de 1520-1525, sont nombreuses. Nous croyons inutile de les énumérer. Les reproductions ci-jointes d'une *Vierge* et des volets d'un polyptyque, tous deux compris par M. Max



VIERGE ET ENFANT, PAR BERNARD VAN ORLEY

(Collection de lord Northbrook, Londres.)

Friedländer dans le catalogue de Van Orley<sup>1</sup> seront par elles-mêmes une démonstration, si on veut bien les rapprocher des fragments en question. La Vierge que nous avons choisie comme point de comparaison se trouvait en 1909 dans la collection de lord Northbrook; elle est datée par M. Friedländer grâce au portrait de Carondelet avec lequel elle fait diptyque des environs de 1525<sup>2</sup> et le savant critique l'a publiée dans son ouvrage sur l'Exposition de Bruges de 1902 comme une œuvre type de Van Orley jeune<sup>3</sup>; cette attribution est acceptée par M. Hulin de Loo dans son catalogue critique (v. p. 89, n° 330 de l'Exposit.). Partant d'une base aussi solidement

déterminée, il nous semble que l'on pourra sans aucune difficulté rendre à

1. Friedländer (Max J.). *Bernaert van Orley* (*Jahrb. der preuss. Kunsts*, Berlin, t. 29 (1908), pp. 225-246 et t. 30 (1909), pp. 9-34, 89-107, 155-178). Etude restée fondamentale. Depuis, voir surtout Ludwig von Baldass, *Eine Komposition Earend van Orleys* (*Jahrb. der pr. Kunsts*, Berlin, t. 36 (1915), pp. 223-230 et *Bernaert von Orleys Ruhe auf der Flucht* (*Jahrb. für Kunstwiss*, 1926, pp. 129-135).

2. *Jahrb. der K. preuss. Kunsts*, t. 30 (1909), p. 102

3. Friedländer (Max), *Meisterwerke der Niederländischen Malerei... auf der Brüg. Ausstellung*, 1902, v. pl. 72.

Bernard van Orley notre Vierge de la *Nativité* anversoise. En effet l'ovale du visage, la forme des yeux, le dessin de la bouche, la disposition des cheveux séparés par une large raie au milieu d'un front très haut, la manière d'éclairer ces cheveux comme de rendre les mains, tout nous paraît concorder des deux côtés.

Quant aux volets que nous donnons ici également comme des Van Orley



NATIVITÉ ET PRÉSENTATION AU TEMPLE

PAR BERNARD VAN ORLEY

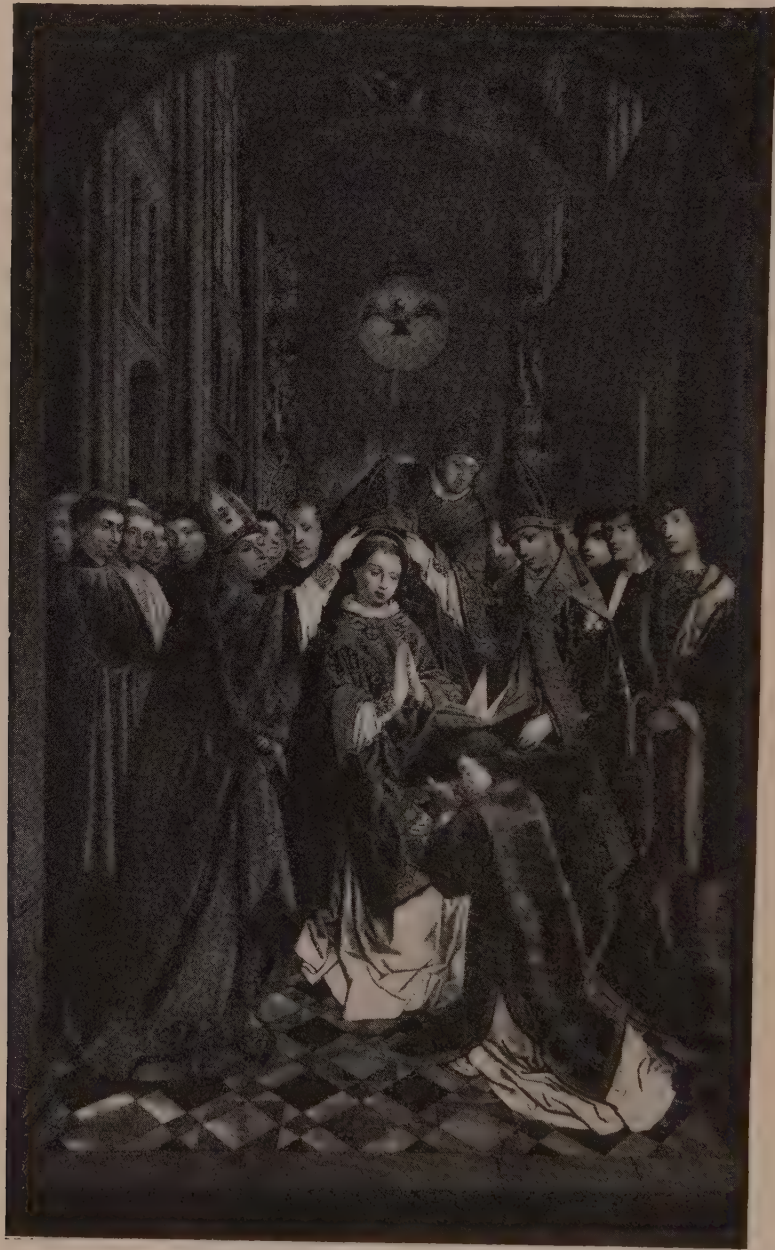
(Volets du polyptyque des Hospices de Bruxelles.)

déjà reconnus, ils représentent une *Nativité* et une *Présentation au temple* et viennent du polyptyque des Hospices de Bruxelles, daté de 1520 et que M. Friedländer, d'accord croyons-nous avec M. Hulin de Loo, attribue à Van Orley<sup>1</sup>. Les ressemblances entre ces scènes cataloguées de Van Orley et notre *Nativité* d'Anvers nous paraissent si nombreuses que l'identité

1. *Jahrb. der K. preus. Kunsts*, Berlin (1909), t. 30, pp. 13-16.



d'atelier ne peut guère se discuter : même disposition des personnages et



COURONNEMENT D'UN ÉVÊQUE  
SUITE DE LA VIE DE SAINT ROMBAUT  
(Collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.)

de l'entourage ; la scène est seulement un peu plus resserrée à Bruxelles ;



même type de Vierge, même figure et même attitude de Saint Joseph, même ampleur des plis et des étoffes. On arriverait à des conclu-



TRANSLATION D'UNE CHASSE  
MÊME MAIN QUE LE COURONNEMENT D'UN ÉVÊQUE

(Musée Condé, Chantilly.)

sions semblables en examinant les deux *Présentations au Temple*. Si de telles similitudes ne suffisaient pas, que l'on veuille aussi regarder une *Prédication de Saint Norbert* à la Pinacothèque de Munich (n° HG 743, (157) que M. Friedländer reprend dans son article comme un Van Orley

certain<sup>1</sup>. Les draperies dans ce tableau et dans notre *Présentation* sont du même faire et traitées dans le même esprit.

Il nous semble donc que ces panneaux d'Anvers qui jusqu'à présent n'avaient jamais été, croyons-nous, ni publiés ni étudiés, pourront prendre place parmi les productions de Van Orley aux environs de 1520-1525. Ils nous paraissent importants, car ils nous montrent un style très large, non dépourvu de grandeur et très éloigné du Van Orley mouvementé, exagéré et presque caricatural que l'on connaît généralement. Ils pourront aider à rendre pleine justice à un peintre bruxellois trop dédaigné.

. . .

Nous voudrions aussi nous occuper ici d'un tableau énigmatique que l'on a quelquefois rapproché de Simon Marmion<sup>2</sup>. Il s'agit de *La Translation d'une chässe* du Musée Condé à Chantilly (n<sup>o</sup> 106). Comme nous l'avons indiqué dans un article précédent<sup>3</sup>, cette peinture nous paraît être de la même main que le *Départ d'un jeune Saint* et le *Couronnement d'un évêque*, panneaux faisant partie de la collection du duc de Devonshire, exposés à Londres en janvier 1927. M. Hulin de Loo dans le catalogue de cette Exposition rattache plus ou moins directement ces deux dernières scènes à un groupement voisin de Colin de Coter et les replace dans la suite de Saint-Rombaut appartenant à la Collégiale de Malines. Pour nous, *La Translation d'une chässe* sort du même atelier. En effet nous trouvons à Chantilly comme à Londres ces têtes caractéristiques, avec des mentons bas et pointus, souvent en galoche, les sourcils fortement marqués, le bord inférieur de la paupière supérieure souligné d'un vigoureux trait noir, des nez longs et droits, des mains aux paumes et aux dos fort accentués. Les architectures sont traitées par les mêmes procédés : voyez la manière très spéciale de rendre les moulures, les vitraux, d'encadrer les arcades de larges pilastres. Pour toutes ces raisons nous croyons que cette mystérieuse *Translation d'une chässe*, sur laquelle on a tant discuté, pourra s'adjoindre au groupe signalé par M. Hulin de Loo.

ÉDOUARD MICHEL

1. *Jahrb der preuss. Kunts* (1908), t. 29, p. 246.

2. C. Benoît : *Le tableau de l'Invention de la vraie Croix*. Monuments Piot, 1903, t. X, pp. 263-279, voir p. 273.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1927, pp. 141-154, v. p. 143.



FAÇADE OUEST DU LOUVRE DU BERNIN  
GRAVURE DE J. MAROT

## LES MAQUETTES DU BERNIN POUR LE LOUVRE

DANS l'histoire de l'architecture, il n'existe guère d'incident ayant été si soigneusement relaté et commenté que celui concernant les projets de Lorenzo Bernini pour un nouveau Louvre à l'intention de Louis XIV. Déjà le *Journal* de Paul Fréart, sieur de Chantelou, — description d'un projet d'architecture, faite par un témoin toujours présent qui, jour par jour, en raconte les transformations — est bien quelque chose d'unique dans l'histoire de l'art ; ce journal, d'abord édité et commenté par Lalanne<sup>1</sup>, et depuis traduit en allemand par Rose<sup>2</sup>, est, en effet, à la base de notre connaissance du Louvre de Bernin. C'est lui aussi qui, complété par plusieurs lettres et documents, constitue le noyau de la savante étude de Mirot : *Le Bernin en France*<sup>3</sup>.

Mais, en dehors de Chantelou, qui prend si vivement parti pour le Bernin, nous avons encore dans les ouvrages du temps une source très instructive : *Les mémoires de Charles Perrault*<sup>4</sup>, qui, lui, voit les choses sous un angle opposé ; moins instructif est un autre récit datant de la même époque : *Vita di Gio. Lorenzo Bernini* de Filippo Baldinucci<sup>5</sup>. Ces études

1. L. Lalanne. *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, 1885.

2. Rose. *Tagebuch des Herrn von Chantelou*, etc. München, 1919.

3. L. Mirot. *Le Bernin en France. Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, XXXI, 1904.

4. *Mémoires de ma vie*, par Charles Perrault. Éd. Paul Lacroix, Paris, 1878 ; éd. Paul Bonnefon, Paris, 1909.

5. Filippo Baldinucci. *Vita di Gio. Lorenzo Bernini*. Ed. Alois Riegl, Wien, 1912



nous donnent, toutes ensemble, une idée extraordinairement nette d'un des épisodes les plus dramatiques et, à certains points de vue, des plus décisifs dans l'histoire de l'art européen.

On connaît donc à fond toutes les circonstances dans lesquelles ce vaste travail a été exécuté ; mais le projet lui-même est-il vraiment aussi bien connu ? Avons-nous réellement une opinion juste de cette création du Bernin qui a tant fait parler d'elle ? Si, à l'aide de nombreux documents et d'études minutieuses, nous résumons, en quelques traits, les projets de Bernin et ce qu'on en sait, on verra que nous ne nous faisons de cette œuvre qu'une idée imparfaite.

*Le premier projet*, élaboré à Rome, est envoyé en France à la fin de juin 1664 ; nous le connaissons grâce à une critique détaillée, et surtout grâce à un dessin de la façade principale, que vient de découvrir M. Hauteœur<sup>1</sup>. Le projet nous montre une façade d'un genre très fantastique ; entre deux pavillons en baroque romain, la façade, divisée en ordre colossal et en deux étages de *loggie*, s'étale en un grand demi-cercle concave. Du centre de la façade ressaute un arc de cercle convexe comprenant une grande salle ovale. Le Benedetti avait bien raison lorsqu'il écrivait à Colbert en parlant de ce projet : « L'idée est étrangère, et je ne crois pas qu'il existe en Europe un palais de cette architecture<sup>2</sup> ».

*Le second projet*, achevé à la fin de janvier 1665, est essentiellement différent du premier ; il ne nous en reste pas de traces, mais on a eu de bonnes raisons de supposer que le plan gravé plus tard par Marot lui ressemblait.

Après son arrivée à Paris, dans l'été de 1665, le Bernin, aidé de son élève, Matthia de Rossi, s'occupa d'un très vaste projet. On peut suivre les travaux relatifs à ce *troisième projet* pendant les mois de juin et de juillet. Ce dernier plan, reproduisant le second dans les grandes lignes, fut approuvé par le Roi et gravé par Marot en cinq grandes feuilles. Les dessins étant perdus, ces gravures seules, en dehors des descriptions et d'une esquisse originale pour une partie de la façade Sud<sup>3</sup>, peuvent nous permettre de juger le travail du Bernin. Nous avons encore une idée de la façade principale dans la médaille de fondation par Varin, exécutée en octobre 1665 et gravée par Le Clerc.

Cependant, le Bernin rentre à Rome à l'automne de 1665 et continue, après son retour, à travailler à son projet. Dans une lettre du 14 décembre, il dit qu'il fait chaque jour des esquisses nouvelles pour le

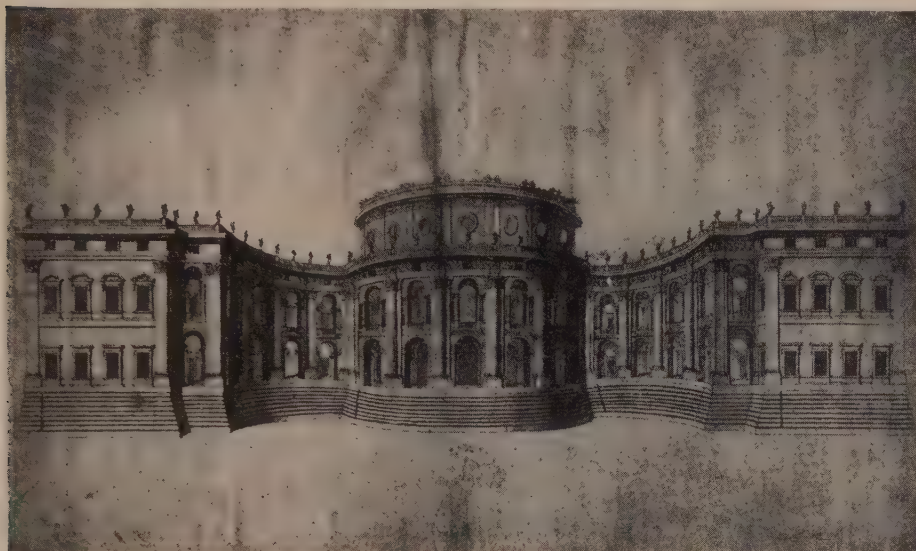
1. Hauteœur. *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*. Paris, 1927, pl. XXXIII.

2. Mirof. *op. cit.*, p. 178.

3. Récemment découverte par M. Hauteœur, *op. cit.*, pl. XXXV.

perfectionner et il l'appelle maintenant une preuve de son goût le plus mûri. Matthia dé Rossi, qui a suivi son maître, est rappelé à Paris au printemps de 1666 ; il fait alors, d'après les plans définitifs du Bernin, deux maquettes, l'une en bois, l'autre en stuc, de l'immense bâtiment. Ces maquettes achevées, un peu différentes l'une de l'autre, représentent donc *le quatrième et dernier résultat* des travaux du Bernin pour le Louvre ; ce sont elles que le Roi examina particulièrement. « Le modèle en grand et en petit étoit devant ses yeux », dit Charles Perrault.

Ces modèles ont été perdus sans avoir été, a-t-on cru, reproduits ou



Phot. Boldo.

PREMIER PROJET POUR LA FAÇADE ORIENTALE DU LOUVRE  
PAR LE BERNIN  
(Recueil au Louvre.)

mesurés. Nous ne connaissons donc pas la dernière variante du projet tout à fait achevé, avec ses proportions et détails définitifs. Ceci est important au point de vue de l'histoire de l'architecture, car, dans le développement du style, les maquettes ont évidemment joué un bien plus grand rôle que les dessins.

Des quatre variantes du projet du Bernin, nous ne possédons, par conséquent, qu'un dessin de la première, une esquisse et des copies de la troisième. Mais ces copies ne sont pas non plus telles qu'elles puissent permettre de rendre justice à l'œuvre. La médaille de Varin est évidemment conçue pour atteindre son but décoratif. Charles Perrault, la critiquant, dit « qu'aux deux flancs il a été omis d'y mettre deux fenêtres et qu'on n'y en

a mis qu'une et qu'aux flancs l'on a mis des colonnes au lieu de pilastres<sup>1</sup> ». Mais les gravures de Marot ont aussi leurs défauts. Car, s'il a suivi les dessins du maître dans leurs grands traits, son style est un peu trop sommaire pour donner une idée précise des détails en ce qui concerne le profil, les fenêtres, la décoration, etc. En outre Marot, comme plusieurs autres des graveurs de son temps, passait pour un interprète peu fidèle puisqu'on a dit de son travail reproduisant les dessins du Bernin, qu'il est exécuté « à la Marot, c'est-à-dire peu exact<sup>2</sup> ».

Il exécuta d'ailleurs ces gravures avec une telle rapidité qu'il n'eut pas le temps matériel de travailler soigneusement. Il les commença le 20 septembre 1665, et les acheva dans les premiers jours d'octobre<sup>3</sup>. A la vérité, il travailla beaucoup trop rapidement pour pouvoir s'assurer que les façades et le plan étaient conformes ; c'est ainsi que la façade Sud n'est pas en concordance avec le plan.

Il est d'un réel intérêt, pour l'histoire de l'architecture, de connaître plus à fond le Louvre du Bernin, et surtout le dernier résultat de ses travaux : les maquettes. Grâce à l'architecte suédois Nicodème le Tessin jeune et à un concours d'heureuses circonstances, nous possédons quelques copies de la façade principale de ces maquettes, copies exécutées avec bien plus de précision et de soin que les gravures de Marot.

Tessin était fort enthousiasmé déjà pendant ses années d'études, par les compositions architecturales du Bernin, et surtout par le Louvre. Nous en avons une preuve bien intéressante. Pendant un long séjour en Italie, Tessin, étant l'élève du Bernin, a reçu évidemment de son maître un des nombreux dessins pour la façade Est du Louvre ; car dans la collection Tessin, maintenant au Musée National de Stockholm, il existe un grand dessin pour le Louvre avec les mesures écrites en italien (*scala di palmi 200 Romani*), dessin qui provient certainement de l'atelier du Bernin. C'est une transformation habile du premier projet. Les Français ont critiqué entre autres les pièces obscures du rez-de-chaussée et les grandes galeries ouvertes ; quant à la façade principale, que l'on estima d'ailleurs « superbe et magnifique », on fit des observations sur « l'ovale qui s'élève en couronne ». Le nouveau projet a corrigé tous ces défauts. Le Bernin a supprimé la construction ovale et l'a remplacée par une grande partie centrale en *loggie*, qui épouse la forme concave de la façade entière. En outre, il a diminué le nombre des *loggie* et fermé les murs ; au rez-de-chaussée, qui n'avait d'abord point de fenêtres, il en a ouvert.

1. Lalanne, *op. cit.*, p. 215.

2. D. Cronström à N. Tessin, 7 juin 1695. Riksarkivet [R. A.] Stockholm.

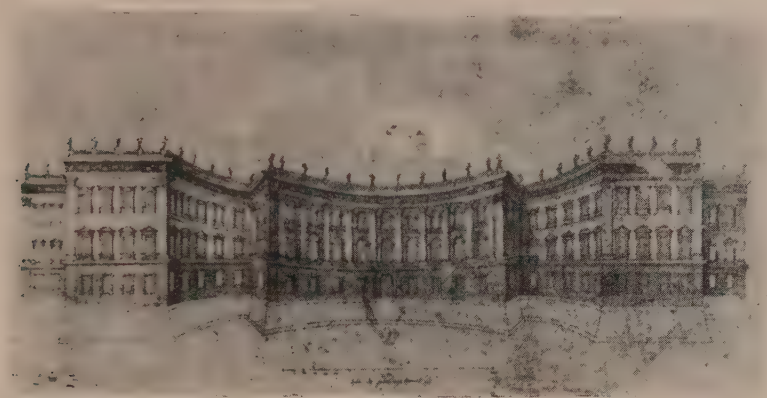
3. Cf. Mirot, *op. cit.*, p. 255.



En effet, nous voyons dans ce projet, qui doit représenter une étape entre le premier et le second, comment est né dans l'esprit du Bernin le schéma général des façades du Louvre. Et ce que nous observons spécialement dans ce dessin, c'est la première idée de l'architecture magnifique, que proposera plus tard le Bernin pour la façade Ouest (fig. 3).

L'intérêt de Tessin pour les maquettes date de son voyage à Paris, en 1687. Il dit avoir vu chez Félibien, à l'Académie d'Architecture, quelques maquettes du Louvre et, parmi elles, une de celles du Bernin<sup>1</sup>. Il dit également en avoir vu deux autres, qu'il décrit en quelques mots, dans l'atelier de Coypel, au Louvre<sup>2</sup>.

En 1695, Tessin chargea Daniel Cronström, envoyé suédois à Paris, de trouver



TRANSFORMATION DU PREMIER PROJET DU LOUVRE  
DU BERNIN

(Musée National, Stockholm.)

les maquettes et d'en faire des copies. Après quelques difficultés Cronström les retrouva<sup>3</sup>, et, en les examinant, il remarqua que les gravures étaient insuffisantes pour donner une juste idée des maquettes<sup>4</sup>. Quoiqu'il en soit

1. O. Sirén, *Nicodemus Tessin den yngres studieresor*, Stockholm, 1912, p. 93.

2. Sirén, *ouv. cit.*, p. 96. D'après Tessin, il existerait donc trois maquettes de l'artiste italien pour ce bâtiment, ce qui est sans doute inexact.

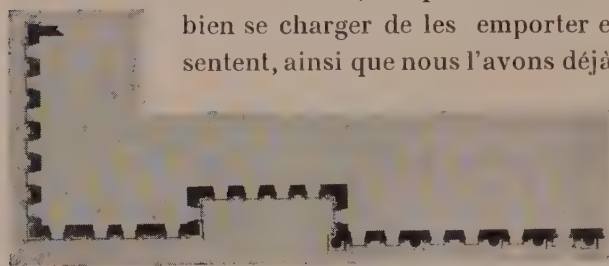
3. « Je n'ay pas encore pu parvenir à voir en quel estat est le modèle du Cavalier Bernin dont vous me faites l'honneur de me parler, car il a esté enlevé du Palais Royal lorsqu'on y a racommodé l'aisle neuve par Monsieur, et on l'a mis dans un hastelier de Monsieur Coëpel le père. Mais, je crois pourtant qu'il est assez bien conservé. Quoy qu'il en soit, j'ay fait le principal qui est de prendre des mesures pour que vous puissiez avoir le dessein ». Cronström à Tessin, 15 avril 1695. R. A. Stockholm.

4. « J'ai appris depuis ma dernière que le modelle du Louvre du Cavalier Bernin est gravé icy, je ne sçais si vous l'avez; en tous cas, en voicy une feuille de 4 à 5 dont il est

il envoya toutes les gravures de Marot à Tessin en lui disant : « Je continue cependant à tout hasard à vous envoyer des feuilles de Marot. Je sçais bien que c'est à la Marot, c'est-à-dire peu exact ».

Comme les gravures en question étaient assez sommaires, les copies des maquettes, commandées par Tessin, furent exécutées avec le plus grand soin. Bérain dirigea le travail qui fut exécuté par un des meilleurs dessinateurs d'architecture de Paris, Francard, connu tant pour son habileté que pour son intempérance<sup>1</sup>. Il fut même question d'envoyer Francard en Suède, mais ce ne fut là qu'un projet qu'on ne mit pas à exécution<sup>2</sup>.

Le 30 mars 1696, Cronström annonce que les copies de la petite maquette sont achevées, et que le lieutenant-colonel Gyllengranat veut bien se charger de les emporter en Suède. Ces dessins représentent, ainsi que nous l'avons déjà dit, la petite maquette. Mais



Phot. Josephson.

PLAN DE LA FAÇADE PRINCIPALE DU LOUVRE  
DU BERNIN

D'APRÈS LA PETITE MAQUETTE

(Musée National, Stockholm.)

Tessin se le demande, dans sa lettre du 9 septembre 1696 : « Je vous prierays de me mander si les particularités de ces desseins du Louvre ont esté faites d'après le petit model ou le grand ». Une fois renseigné, il écrit le 20 janvier 1697 :

« S'il y avait encore moyen d'avoir les particularités d'une fenestre du premier estage en bas d'après le model du Cavalier Bernin, ce seroit ce que je souhaitterai bien, car je la crois différente de celle du petit model ».

composé, et où je trouve le plus de diversité dans les ornements. Je ne laisseray pas, Monsieur, de vous faire dessiner ce que vous souhaitez d'après le modèle mesme surtout puisque vous le voulez en grand et que cecy est bien petit. Ce modèle est peu estimé icy, comme je crois que vous sçavez bien, cela n'empêche pas que je ne vous envoie peu à peu les autres feuilles ». Cronström à Tessin, 20 mai 1695. R. A. Stockholm.

1. « Le dessein du Louvre est fait sous la conduite de M. Bérain par le plus habile designateur d'architecture d'icy nommé Francard et par le plus grand yvrogne ». Cronström à Tessin, 5 avril 1696. R. A. Stockholm.

Ce nom de Francard se rapporte soit à François Francard, soit à son frère Laurent Francard, tous les deux peintres français de situation et de capacités à peu près égales. Il est cependant probable qu'il se rapporte à François, qu'on sait être en pleine période de travail de 1681 à 1697, tandis que la production connue de Laurent est déjà terminée en 1690.

2. « J'apprends que nos François ont écrit à un peintre nommé Francard pour venir en Suède. C'est luy qui m'a dessiné le Louvre du Cavalier Bernin. C'est assu-

Cronström lui répondit le 2 mars 1697 : « Vous aurez les profils etc., d'une croisée du grand modèle de Bernin, s'il est possible au plus tost. » C'est alors que Tessin reçut le dessin qui souligne la différence existant entre la grande maquette et la petite.

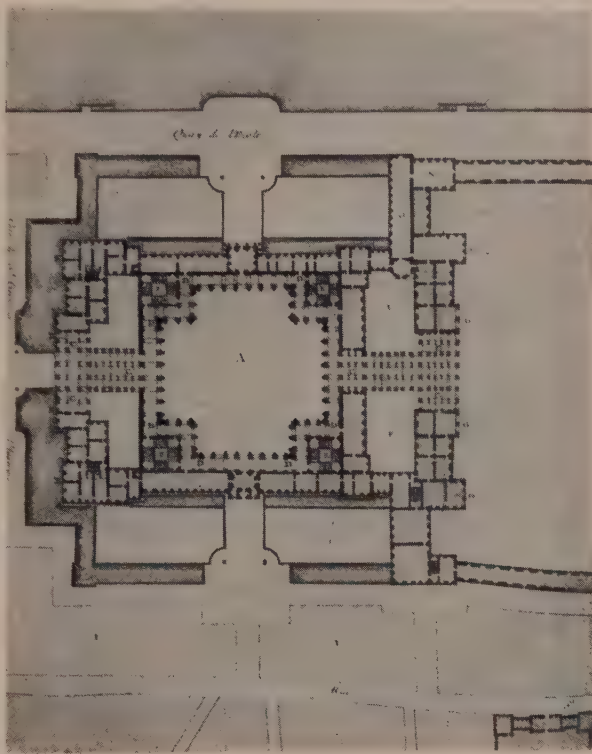
Les très grands dessins conservés au Musée National de Stockholm d'après les maquettes du Louvre sont les suivants :

Un plan au lavis de la petite maquette représentant la moitié de l'aile Est et une partie de l'aile Sud. Ce plan est celui du premier étage, et c'est donc le seul que nous en possédions puisque le plan de Marot est du rez-de-chaussée ; il porte une note du temps : « Dessein d'après le modèle du Cavalier Bernin pour le Louvre ». Mesures en centimètres :  $112,5 \times 42,5$ . L'échelle manque.

Un dessin au lavis de la façade Est de la petite maquette (fig. 6) exécuté à la même échelle que le plan, et portant l'inscription suivante : « Dessin d'après le modèle du Cavalier Bernin pour le Louvre ». Mesures en centimètres :  $131,5 \times 59,5$ . L'échelle manque.

Un dessin au lavis d'une partie de la façade Est, fait d'après la grande maquette portant plusieurs notes, et entre autres celle-ci : « Dessin d'après le modèle du Cavalier Bernin pour le Louvre ». Mesures en centimètres :  $32,3 \times 20$ . L'échelle manque.

Quand les dessins furent envoyés, Cronström voulut donner à son ami



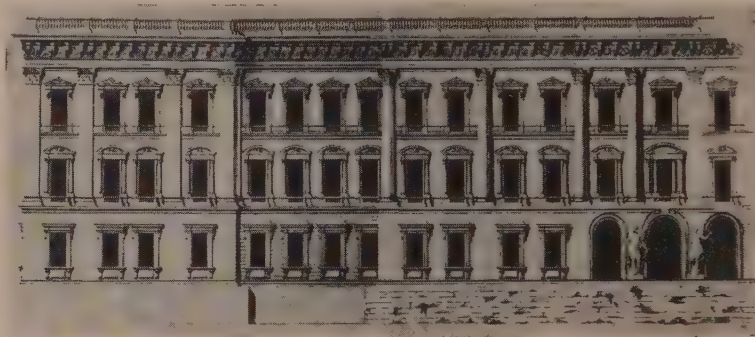
PLAN DE L'AILE EST DU LOUVRE DE BERNIN  
GRAVURE DE J. MAROT

rément le plus habile dans son fait, mais c'est un yvrogne outré. Il le répare par sa diligence pendant qu'il travaille, à la vérité. » Cronström à Tessin, 21 mai 1696. R. A. Stockholm.



de nouveaux matériaux pour juger l'œuvre du Bernin ; il alla jusqu'à prendre quelques morceaux de la maquette même et il les envoya en Suède : « Je vous enverray deux petits bouts de corniches ou de chapiteaux que je déroby du petit modèle du Cavalier Bernin lorsque je fis votre dessin afin que le dessinateur suivit d'autant plus fidèlement l'original<sup>1</sup> ». Ces morceaux sont probablement perdus ; nous ne les avons, en tous cas, pas retrouvés.

La différence entre les copies et les gravures de Marot est importante et prouve que le Bernin, sur quelques points essentiels, avait fait des corrections.



Phot. Josephson.

ELÉVATION DE LA FAÇADE PRINCIPALE DU LOUVRE  
DU BERNIN  
D'APRÈS LA PETITE MAQUETTE

(Musée National, Stockholm.)

Commençons par le plan. Il représente pour la première fois les détails des coupes du premier étage de la façade principale. Les pavillons des côtés sont plus en saillie que sur le plan de Marot, et il y a une croisée à la saillie que font les pavillons de la façade principale. Observons encore la partie de la façade Sud qui est dessinée ici. Le pavillon a six croisées tandis que le plan de Marot en a huit. Sur la façade Sud de Marot, pourtant, ce pavillon a sept croisées. Ces inadvertances montrent que le Bernin a essayé de transformer la façade Sud pour obtenir un peu plus de symétrie.

Quand on discuta les dessins, au cours de la réunion du 6 octobre 1665, on fit, d'après Chantelou, de sévères remarques concernant ce manque de symétrie entre les pavillons de la façade Sud, et Perrault dit, dans ses *Mémoires* qu'ayant examiné les dessins du côté de la rivière, il a remarqué

1. Cronström à Tessin, 7 mars 1697. R. A. Stockholm.

« qu'un côté était différent de l'autre ». Ce défaut a donc été, autant que possible, supprimé dans la maquette.

Les renseignements les plus importants nous sont fournis par le dessin de la façade principale. C'est dans les proportions qu'on constate la plus grande différence. La façade Est du Bernin, jusqu'ici connue, représente un bâtiment très haut, aux murs massifs ; le rapport entre la hauteur et la longueur est de 1 à 4 environ. La maquette, elle, représente un bâti-



Phot. Josephson.

ÉLÉVATION DE LA FAÇADE PRINCIPALE DU LOUVRE  
DÉTAIL

ment de hauteur diminuée, mais de même longueur. Le rapport entre la hauteur et la longueur est ici de 1 à 5 environ. Mais le nombre des étages étant, dans les deux cas, le même, cette diminution de hauteur fait paraître le mur moins massif.

L'exécution des détails est bien la même dans les grands traits sur les deux projets, mais le dessin de la maquette, exécuté avec soin, présente des différences intéressantes.

La distribution des colonnes et des pilastres est tout à fait semblable, mais ce n'est pas, comme sur la gravure, l'ordre corinthien, c'est l'ordre composite. De plus, les pilastres sont transformés en ce sens qu'on en a supprimé la cannelure, ce qui les rend plus conformes au style des colonnes. Les fenêtres du soubassement sont plus richement décorées par des consoles

aux coins supérieurs, et au-dessous, par une plaque remplaçant l'ouverture généralement employée dans le style romain baroque. Les fenêtres de l'étage principal sont également beaucoup plus décorées ; elles sont ornées de colonnes et présentent un mascarón dans le fronton. Les balustrades des fenêtres sont prolongées par des moulures tout le long de la façade. Les fenêtres de l'étage supérieur sont de même enrichies de consoles et de mascarons. Les intervalles entre les consoles de la corniche sont inégaux et richement décorés, par des figures solaires, entre autres. Quant au sommet du bâtiment, il est transformé en ce sens que toutes les sculptures en sont éliminées.

D'un intérêt particulier est la transformation du portail. Il se compose encore de trois ouvertures cintrées, mais qui sont haussées jusqu'à la moulure de l'étage principal, et ont des entourages, celui du portail du milieu avec des volutes en dedans. De chaque côté de ce portail sont deux figures colossales, comme celle de la gravure de Marot, mais d'un type différent et plus original.

L'exécution de ces colosses était pour le Bernin chose importante. Quand Marot les eut reproduits sur sa gravure, le Bernin n'en fut pas satisfait, et ordonna à Rossi de les supprimer<sup>1</sup>. Louis XIV s'intéressait vivement à l'allégorie que représentaient les deux Hercules, et Rossi dit à ce sujet qu'ils « semblent garder le monument. Dans l'esprit du seigneur Cavalier, il y a là une singulière allégorie. Hercule représente le courage, grâce à sa force et aussi à son effort, courage qui réside sur une montagne de l'effort qui est le rocher susdit, et cela veut dire que qui désire arriver à cette royale demeure doit à la fois passer par le courage et l'effort. Cette allégorie plaît beaucoup à S. M. par ce qu'elle renferme de grand et de sentencieux<sup>2</sup> ». Il est intéressant de dégager l'idée naturaliste contenue dans cette citation : les deux géants sont placés sur le rocher comme les gardiens puissants de l'immense bâtiment.

Nous possédons quelques renseignements nouveaux relatifs à ces figures. Jusqu'ici, on a pensé que Bernin lui-même, les avait exécutées en entier<sup>3</sup>, et cela surtout par suite de ce mot de Chantelou du 18 janvier 1666 : « Je suis ravi que vous soyez bientôt en état de mettre la main aux deux colosses du Louvre. Si mes vœux s'accomplissent, après les avoir ébauchés à Rome, vous viendrez les finir ici ». Ce conseil fut sans doute suivi jusqu'à un certain point, puisque le Bernin acheva à Rome les esquisses des colosses et les envoya probablement à Paris par Matthia de Rossi quand celui-ci y

1. *Journal de Chantelou*, 27 septembre 1665.

2. Mirot, *ouvr. cit.*, p. 221.

3. Mirot, *ouvr. cit.*, p. 265.



revint au printemps de 1666. Mais les sculptures elles-mêmes durent être exécutées par un sculpteur français bien connu : Le Hongre.

Dans les *Comptes des Bâtiments du Roi*<sup>1</sup>, on lit la note suivante : « à Le Hongre, pour compte des ouvrages de sculpture qu'il fait au modèle du Louvre, 500 L. » Elle fut interprétée comme si Le Hongre avait travaillé aux maquettes du château même<sup>2</sup>. En réalité, il doit être ici question du modelage des Hercules. Daniel Cronström nous renseigne de façon si précise qu'on peut considérer comme certain qu'en cette circonstance il ne s'est pas absolument trompé. Il dit avoir trouvé chez le gendre de Le Hongre les sculptures en question<sup>3</sup> qui furent sculptées par Le Hongre, mais retouchées par le Bernin. Quoi qu'il en soit, ces sculptures semblent être perdues, et



FAÇADE PRINCIPALE DU LOUVRE DU BERNIN

GRAVURE DE J. MAROT

Lami<sup>4</sup> ne les mentionne pas parmi les œuvres de Le Hongre. Si l'on en croit Cronström, il est bien possible qu'elles aient été achetées pour la Suède et y aient été envoyées.

Regardons enfin la copie de la grande maquette et remarquons que ce dessin n'est pas un vrai dessin de façade, mais un schéma destiné à montrer en quoi la grande maquette diffère de la petite ; c'est pourquoi les pilastres, l'entablement et la balustrade sont dessinés sommairement. Ce qui est nouveau, ce sont surtout les deux fenêtres « à oreilles » devant être placées aux saillies des pavillons latéraux et qui sont à droite du dessin — elles n'occupent donc pas là leur vraie place — et à propos desquelles

1. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments*, I, col. 126.

2. Mirot, *ouvr. cit.*, p. 267.

3. « J'ay trouvé icy chez le gendre de M. Le Hongre, sculpteur, les deux Hercules que le Cavalier Bernin avait fait faire par ledit Le Hongre, et retouché luy-mesme pour mettre aux deux côtés de la porte de son modèle du Louvre. Comme ils ne cousteront guerre, j'ay cru que vous ne seriez pas fâché de les avoir. Cronström à Tessin, 17 juin 1695 ». R. A. Stockholm.

4. S. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs du règne de Louis XIV*, 1906.

on peut lire sur le dessin les renseignements suivants : « Ces deux croisées sont celles du petit retour qui sont au gros pavillon du bout, il n'y a que celles-là de différentes parce que les entre pillastres ne permettent pas de les orner comme les autres estant plus serrez. Celles qui sont au-dessous dans le Rustique sont semblables aux autres. Il n'y a point des festons ny autres ornemens dans les frontons de ces deux croisées ».

Bien que ne nous montrant rien de nouveau, ce dessin nous donne pourtant une idée très nette des autres détails d'architecture.

\*  
\* \*

Ainsi que nous l'avons déjà dit, les critiques esthétiques de la façade du Louvre du Bernin sont discutables, à plusieurs points de vue, si l'on regarde le projet définitif. Pourtant, l'une d'elles, l'essentielle d'ailleurs, a sa raison d'être<sup>1</sup>. Le Bernin a créé un palais italien, tout à fait contraire au rationalisme pur du goût académique français, critique que le Bernin lui-même refusa d'accepter en disant que le roi n'aurait pas dû s'adresser à un artiste italien s'il ne désirait pas un palais à l'italienne.

Mais voyons les autres critiques. Celles de Blondel sont les plus minutieuses<sup>2</sup>, et nous allons en citer quelques-unes se rapportant à la gravure de Marot, et prouver qu'elles ne sont pas justifiées si l'on prend soin de regarder la composition définitive :

« Dans cette façade, nous remarquons, contre les principes les plus universellement approuvés, un ordre corinthien couronné d'un entablement composé ». — L'ordre n'est pas corinthien mais composite.

« Une balustrade qui n'a que les deux cinquièmes de la hauteur de l'entablement et dont la saillie de ce dernier masqueroit la plus grande partie ». — L'entablement est diminué, le rapport entre la balustrade et l'entablement est de 1 à 2. La saillie de l'entablement est aussi notablement moins avancée.

« Des trumeaux d'une largeur considérable comparés avec d'autres beaucoup plus étroits ». — L'inégalité des trumeaux est bien moins apparente.

« Des espacements inégaux, déterminés par un ordre tantôt de pilastres, et tantôt de colonnes engagées ». — Cette disproportion entre les espacements n'existe plus.

1. Hauteceœur, *ouvr. cit.*, p. 164.

2. J. F. Blondel, *Architecture Française*, 1752-56, t. IV.

« Des murs lisses qui se contredisent avec l'expression corinthienne ». — Les murs ne sont plus lisses et l'ordre est composite.

« Un avant-corps qui occupe la moitié de la longueur du bâtiment ». — Cet avant-corps d'une saillie modérée du reste est un peu diminué.

« Un soubassement trop peu élevé, et dont la subdivision des refends nuit à la simplicité affectée dans l'étage supérieur ». — La hauteur du bâtiment étant diminuée, les proportions sont meilleures entre le soubassement et le bâtiment entier. La différence de caractère existant, chez Marot, entre le soubassement et le premier étage est beaucoup moins grande.

« Des arrière-corps qui n'ont de rapport ni avec l'avant-corps ni avec les pavillons ». — Cette remarque, motivée en ce qui concerne la gravure de Marot, ne l'est pas pour le projet définitif qui, tant grâce aux proportions qu'aux moulures reliant les différentes parties de la façade, ne produit pas cette impression.

Relativement aux croisées, Blondel dit « que leur élégance ne semble peut-être pas faite pour aller avec la grandeur colossale de l'Ordre ». — Les fenêtres ont plus de puissance que chez Marot.

« Trois ouvertures ou arcades en plein cintre qui n'étant préparées par aucun corps saillant, donnent une idée imparfaite de la principale entrée de cet édifice ». — Les portails, plus hauts que chez Marot, ont un entourage qui leur donne plus de dignité.

« Enfin des figures gigantesques d'une composition triviale, placées ridicu-



Phot. Josephson.

DÉTAIL DE LA PRINCIPALE FAÇADE  
DU LOUVRE DU BERNIN  
D'APRÈS LA GRANDE MAQUETTE  
(Musée National, Stockholm.)



lement à côté de la porte du milieu, aussi bien que les armes du Roi, qui, n'étant amenées ni soutenues par aucun membre d'architecture saillant, paraissent postiches et hors-d'œuvre ». — Les figures d'Hercules, triviales chez Marot, sont remplacées par des figures plus grandes et plus originales. Les armes sont enlevées.

Blondel résume ainsi ses remarques : « Toutes ces inadvertances sont condamnables, et ne peuvent être admises dans la décoration d'un palais de l'importance de celui dont nous parlons ». — Si cette critique de Blondel sur le Louvre du Bernin, tel qu'il est représenté sur les gravures, est fondée, il faut bien remarquer que le Bernin échappa justement aux défauts signalés.

Référons-nous, maintenant à l'une des plus notables critiques modernes, celle de M. L. Mirot : « La façade orientale, dit-il, était lourde et massive ». — Evidemment, mais bien moins dans la maquette que sur la gravure.

« L'opposition entre les deux étages supérieurs ornés de colonnes et la simplicité du rez-de-chaussée était choquante. Ce dernier était écrasé par la masse qu'il supportait ». — Ces deux remarques ont déjà été écartées à propos de Blondel.

« La disproportion entre les divers corps du logis, la dimension exagérée du pavillon central étaient disgracieuses ». — La transformation des proportions diminue ce défaut.

« La profusion des statues surmontant le palais, fort compréhensible dans un pays où les masses se détachent fort bien sur l'éclat du ciel, était peu heureuse dans une région souvent sombre et brumeuse ». Sur la maquette, il semble que le Bernin ait renoncé à cette décoration.

La critique à laquelle nous venons de nous référer est basée sur l'impression que produisent les gravures ; mais, n'en existe-t-il pas une semblable, fondée, elle, sur l'impression produite par les maquettes, et qui serait cause de l'abandon du projet du Bernin ? On peut répondre non. Evidemment Charles Perrault fit de sévères remarques relativement aux maquettes de l'architecte italien, mais celles-ci ne furent pas, à ce moment, exposées à une critique esthétique. M. Esmonin<sup>1</sup>, qui a justement discuté cette question, en arrive même à conclure qu'on ne fut pas mécontent des maquettes à ce point de vue, et cela contrairement à ce que dit Charles Perrault dans ses mémoires. Ce n'est pas une considération artistique qui causa l'abandon du dernier projet du Bernin. Cette conclusion de M. Esmonin est bien en accord avec l'impression laissée par les nouveaux dessins, car ceux-ci ne pouvaient pas être sujets aux mêmes critiques que les

1. Ed. Esmonin, *Le Bernin et la construction du Louvre* dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1911.

gravures. Ce fait prouve qu'on n'opposa pas au Bernin la résistance esthétique dont on a parlé et qu'en tous cas, elle n'aurait pas eu pour motifs ceux qu'on a donnés par la suite. Et c'est pourquoi Levau et Perrault dans leur création, ont pu être si vivement stimulés par le projet du Bernin.

Le Louvre, que projetait le Bernin ne fut pas exécuté, mais on peut dire pourtant, grâce surtout aux dessins récemment trouvés, que le travail fourni fut utilisé en partie. Il existe, en effet, à Rome, un magnifique palais, créé par le grand artiste, où il reproduisit, en petit, sa remarquable composition de la fameuse façade Est du Louvre. C'est le palais Chigi (Odescalchi).

En 1665, le cardinal Flavio Chigi qui avait aussi été mêlé à l'affaire du



PALAZZO CHIGI, ROME

Louvre<sup>1</sup> chargea le Bernin de transformer son vieux palais et d'en changer la façade principale<sup>2</sup>. Mais, c'était justement l'année où le Bernin travaillait à ses dessins du Louvre ; il est donc tout à fait naturel qu'il ait utilisé pour le palais de Rome les études approfondies qu'il avait faites pour le palais de Paris. En réalité, la partie centrale du palais Chigi présente, tant dans l'ensemble de la façade que dans ses détails, une ressemblance frappante avec les copies des maquettes que nous avons examinées ici.

Bien entendu, nous parlons du palais dans son état primitif, et non après que Salvi l'eût transformé en remplaçant, entre autres, le portail du milieu par deux portails latéraux.

Remarquons d'abord comme différence nette que le palais Chigi — petite construction pour laquelle les grands moyens d'expression du Louvre n'étaient pas nécessaires — n'a pas de colonnes, mais possède des pilastres entre

1. Voir Mirot, *ouv. cit.*, p. 185.

2. Frascchetti, *Il Bernini*, Milano, 1900.

chaque croisée. Quant à la proportion entre les étages, elle est la même ; les pilastres, l'entablement, la balustrade sont identiques. De même les fenêtres du soubassement sont semblables ; celles du premier étage sont aussi du même genre, mais avec des frontons alternativement cintrés et brisés, et la grande fenêtre décorative du milieu est pareille, bien qu'il y ait des armes au palais Chigi. Les fenêtres de l'étage supérieur sont différentes de celles du Louvre, mais le Bernin a, ici, utilisé les fenêtres « à oreilles » que nous avons remarquées aux saillies des pavillons de la grande maquette. Même le portail central du Louvre avec ses volutes est reproduit, mais flanqué ici de colonnes au lieu d'atlantes.

Le palais Chigi nous donne ainsi, mieux que n'importe quel autre bâtiment, une idée de la création artistique que le Bernin avait souhaité réaliser en plus grand et en plus magnifique pour la façade du Louvre.

Il est de toute évidence que c'est là une création tout à fait romaine et n'ayant rien de français. De même, il apparaît nettement que, puissante dans l'ensemble et forte dans les détails, elle est un des meilleurs témoignages du talent que posséda le grand artiste italien de créer des édifices qui, malgré la richesse de leur décoration, sont pleins de force et de noblesse.

RAGNAR JOSEPHSON





LES JARDINS DE L'HOTEL BIRON  
ÉTAT ACTUEL

## LES JARDINS DE L'HOTEL BIRON

---

**L**es travaux de restauration des jardins du Musée Rodin, commencés par les soins de M. Georges Grappe, le savant conservateur des collections, et que le Président de la République a naguère honorés d'une visite officielle, ont attiré de nouveau l'attention de tous les amis du Vieux Paris sur l'ancienne et magnifique demeure du maréchal de Biron.

Nous n'avons pas l'intention de refaire ici, après beaucoup d'autres, une étude complète de l'édifice lui-même et de ses dispositions anciennes<sup>1</sup>. La noble ordonnance due à la collaboration de Gabriel et d'Aubert est connue de tous. Débarrassé des bâtiments que les religieuses du Sacré-Cœur y avaient accolés, l'hôtel se dresse aujourd'hui dans sa pureté primitive.

1. Voir en particulier d'Andigné, *le Sacré Cœur*, dans *Procès verbaux de la com. du Vieux Paris*, 1907; J. Vacquier, *l'hôtel du Maine et de Biron* (Paris, 1909, in-8); A. Hallays, *l'hôtel Biron*, dans *Le Vieux Paris, souvenirs et vieilles demeures*, fascicule I<sup>er</sup> (Paris, s. d., in-4); Coquiot, *Rodin à l'hôtel Biron et à Meudon* (Paris, 1917, in-4); Colas, *Paris qui reste; Rive gauche et île Saint-Louis* (Paris, 1924, in-4).

Il constitue, de l'avis unanime, un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Mais, dans l'esprit de ses possesseurs successifs, l'hôtel ne se suffisait pas à lui-même. De beaux parterres à la française l'encadraient et ses jardins jouirent, dès l'origine, d'une juste renommée.

Des documents déjà connus, d'autres qui semblent être jusqu'à présent passés inaperçus des historiens de l'hôtel, d'autres enfin inédits vont nous permettre d'esquisser ici l'histoire de ces jardins et des embellissements successifs qui les portèrent à leur perfection.

. . .

Le financier Peyrenc de Moras, nouveau riche somptueux, s'installe en 1731 dans l'hôtel qu'il vient de faire construire. Des achats de terrains, échelonnés depuis 1727, constituèrent le domaine presque tel qu'il subsiste encore ; il s'étendait de la rue de Varenne à celle de Babylone, en bordure du boulevard des Invalides<sup>1</sup>.

Peyrenc mort dès 1732, sa veuve cède, en 1736, l'hôtel et ses dépendances à la duchesse du Maine. Celle-ci en aura la propriété sa vie durant contre paiement d'une somme de 100 000 livres plus 50 000 livres affectées à la construction d'un bâtiment pour les officiers de sa maison. A la mort de la duchesse, le domaine devait revenir à la famille de Moras.

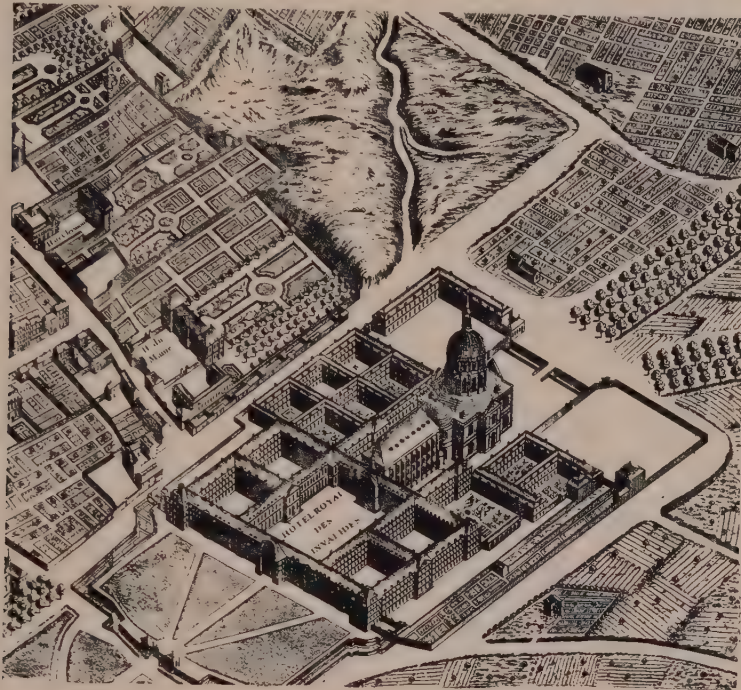
Le plan dit de Turgot, levé de 1734 à 1739, dont on connaît la scrupuleuse fidélité, nous renseigne sur l'étendue et la disposition des jardins de Peyrenc. Le plan a été étudié par M. André Hallays dans les quelques pages qu'il a consacrées à l'hôtel Biron. Sans doute Peyrenc était propriétaire du terrain jusqu'à la rue de Babylone, cependant son jardin était loin d'avoir cette profondeur. Il s'arrêtait, par un mur, à peu près à mi-chemin et des terrains vagues lui succédaient jusqu'à la rue<sup>2</sup>. Nous

1. M. Vacquier, qui eut entre les mains les divers contrats a publié les principaux actes dans sa monographie de l'hôtel Biron. C'est d'abord, en avril 1727, l'acquisition d'un terrain de 3 033 toises et demie et d'un autre de 900 toises sur lesquels s'élevèrent l'hôtel et les jardins ; puis l'achat de quelques parcelles sans importance. Enfin, par un contrat passé seulement en janvier 1732 et enregistré au Parlement en 1734, Peyrenc devient propriétaire d'un terrain de 363 toises et d'une pièce de 4 arpents 13 perches 2/3 appartenant aux Invalides tenant « d'un bout à la terrasse de son jardin, de l'autre à l'endroit marqué pour continuer la rue de Babylone, d'un côté à la terre de Madame de Seissac, de l'autre au chemin destiné pour finir le boulevard (des Invalides) ».

2. Ces terrains laissés en friche sont ceux qui ont fait l'objet de l'acte d'acquisition de janvier 1732 cité plus haut.

pensons apporter la preuve que c'est le maréchal de Biron, après 1760, qui engloba pour la première fois le terrain tout entier dans l'ordonnance de son jardin.

Lorsque la duchesse du Maine prit possession du jardin, celui-ci se composait essentiellement d'un grand parterre à la française qui s'étendait derrière l'hôtel. Le parterre était divisé en quatre plates-bandes qui entouraient une corbeille centrale de gazon. Les deux plates-bandes les plus



DÉTAIL DU PLAN DIT DE TURGOT  
MONTRANT L'HOTEL DU MAINE ET SES JARDINS EN 1736

proches de l'hôtel étaient sablées et à décor de broderie, les deux autres de gazon bordées d'une petite allée sablée. A droite, les communs s'étendaient, au coin de la rue de Varenne et du boulevard, jusqu'à la hauteur de l'hôtel, puis venait une petite pelouse rectangulaire ornée de deux demi-lunes, enfin, le long du boulevard, un large quinconce formé de trois rangées d'arbres. A gauche de l'hôtel et prenant toute la longueur de l'enclos depuis la rue, s'étendait le potager, séparé du jardin français par un mur et un rang d'arbres. Autant qu'une vue perspective à petite échelle permet d'en juger, il semble que l'hôtel, en 1736, donnait de plein pied sur le jardin et que la terrasse n'existait pas.



. . .

La duchesse du Maine, pendant les seize ans qu'elle habita l'hôtel, apporta de nombreuses modifications à son arrangement intérieur, mais surtout elle transforma radicalement l'ordonnance des jardins.

Dès 1737 le plan de l'abbé Delavigne donne un aperçu de ces changements, mais c'est à Blondel et à son célèbre traité d'*Architecture française*, paru en 1752, qu'il nous faut en demander les détails.

Le plan général qu'il donne de l'hôtel et de ses jardins est très instructif à cet égard.

Les quatre plates-bandes et la corbeille de gazon du parterre primitif sont remplacées par un « grand boulingrin qui renferme deux parterres de gazon découpé ». La terrasse qui borde toute la façade de l'hôtel domine ce boulingrin dont Blondel blâme la forme trop allongée. A droite on n'a conservé qu'une des trois rangées d'arbres du quinconce et l'on a démoli toute une série d'appentis qui séparaient ce quinconce du boulevard. Sur l'emplacement ainsi récupéré, la duchesse a fait planter tout un décor de bosquets, de salles de verdure, de cabinets qui, au dire de Blondel, « rendent cette maison une des plus riantes des extrémités de Paris ».

A gauche on a démoli le mur du potager et réduit de moitié la largeur de celui-ci, ce qui a permis d'organiser quelques bosquets et salles de verdure comme le long du boulevard.

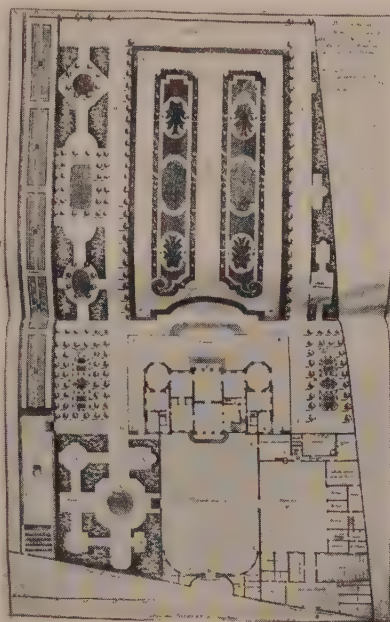
La plus curieuse des modifications est celle que Blondel décrit ainsi : « A côté des retours de la terrasse (de part et d'autre de l'hôtel), sont plantés deux petits parterres à l'anglaise entourés d'arbres ».

M. André Hallays n'a pas manqué de faire remarquer le caractère insolite de ces « parterres à l'anglaise » exécutés vraisemblablement avant 1750, au moins dix ans avant la *Nouvelle Héloïse* et la description des jardins de Clarens. Certes, si l'on ne possédait pas le plan du jardin, les « parterres anglais » paraîtraient étranges. Leur disposition pourtant, quand on l'examine de près, ne diffère pas beaucoup des ordonnances françaises d'alors et n'a rien de commun avec les jardins irréguliers « anglo-chinois » dont le parc du maréchal de Biron nous donnera quelque trente ans plus tard un exemple curieux.

Un dernier changement a été apporté par la duchesse du Maine au jardin le long de la rue de Varenne, à gauche de la cour d'honneur. Là aussi le potager a été diminué de moitié. Un grand carré garni de plates-bandes avec une corbeille centrale fait commencer dès cet endroit le « jardin de propreté ». Lorsque la duchesse, à une époque que l'on ne peut préciser, fit construire

pour ses officiers les bâtiments neufs pour lesquels par contrat elle s'est engagée à dépenser 50 000 livres, ces nouveaux communs s'élevèrent au coin de la rue de Varenne en bordure de l'hôtel de Clermont.

L'étude comparée du plan de Turgot et du plan de Blondel ne permet pas de s'assurer d'une façon absolue de la concordance de la limite des jardins, du côté de la rue de Babylone, en 1736 et en 1752. Sans qu'on puisse rien affirmer, il semble que la duchesse ait fait démolir le mur de clôture et reporter quelques mètres plus loin la fin de ses parterres. Une terrasse que Blondel, qui la signale, trouve trop étroite, devait dominer légèrement les terrains vagues qui continuaient à s'étendre jusqu'à la rue de Babylone. Sans doute est-ce par un désir d'économie et surtout pour ne pas travailler gratuitement pour les héritiers de Peyrenc que la duchesse du Maine n'aménagea jamais ces terrains dont elle n'avait, somme toute, que l'usufruit.



PLAN DE L'HOTEL DU MAINE  
ET DE SES JARDINS EN 1752  
D'APRÈS BLONDEL

Les chroniques du temps nous apprennent que la duchesse du Maine mourut, le 23 janvier 1753 « des suites d'un rhume qu'elle ne put cracher ».

Le duc de Luynes dans ses *Mémoires* nous a laissé un récit très détaillé de l'échange qui intervint aussitôt entre les héritiers de Moras et Louis-Antoine de Gontaut, duc de Biron<sup>1</sup>. Celui-ci cède l'hôtel d'Estrées où il était trop à l'étroit et, moyennant une soulte de 300 000 livres prend possession de l'hôtel du Maine. Le nouvel « hôtel de Biron » allait pendant trente-cinq ans être le rendez-vous de la plus haute société et le faste de son nouveau maître allait bientôt éblouir tout Paris.

M<sup>me</sup> de Genlis nous a laissé un beau portrait de ce grand seigneur fanatique de la royauté, dont l'idéal constant sera de maintenir en tout les traditions du siècle de Louis XIV<sup>2</sup>. Sans doute faut-il voir, dans cet amour

1. Duc de Luynes, *Mémoires*, édition de 1862, t. XII, p. 388.

2. M<sup>me</sup> de Genlis, *Mémoires*, édition de 1825, t. II, p. 128.

de la représentation, dans ce goût inné de la hiérarchie, la règle qui présidera à tous les actes du maréchal et la raison, en particulier, qui lui fit agrandir, embellir, rendre incomparables les nobles ordonnances françaises de son jardin.

Nous ne savons pas exactement à quelle date le maréchal entreprit de modifier ses parterres ; sans doute est-ce entre 1760 et 1765. Le plan de Vaugondy (1760) ne les mentionne pas, mais celui de Deharmes, en 1763, en donne une vue générale.

Dès que ces transformations eurent été exécutées, les jardins devinrent, de l'avis des connaisseurs, les plus beaux du faubourg Saint-Germain. « C'est une des merveilles de Paris » dira du Coudray<sup>1</sup>, et le duc de Croÿ les citera comme le modèle accompli des « jardins de propreté<sup>2</sup> ».

L'enthousiasme était donc unanime et Lerouge ne manqua pas, dans son *Premier cahier de détails des jardins à la mode*, paru vers 1770, de nous donner les plans de ces parterres si vantés<sup>3</sup>. Ces plans vont nous permettre de fixer quelques points importants de l'histoire du domaine.

Tout d'abord et pour la première fois, le jardin s'étend jusqu'à la rue de Babylone. Même, à gauche, sur une partie de sa profondeur, des achats conclus par le maréchal entre 1753 et 1761 le font empiéter sur les propriétés voisines de M<sup>me</sup> de Sessac et de l'abbé de Broglie<sup>4</sup>. Le parterre français est presque doublé. On revient, en plus grand, à la disposition primitive des quatre plates-bandes entourant un rond central, mais cette fois le rond n'est pas une corbeille de gazon, c'est un grand bassin à margelle de pierre. Les arrangements de la duchesse du Maine sont conservés de part et d'autre avec les bosquets et les cabinets de verdure qui les caractérisaient. Même, on continue, le long du boulevard, ces massifs et ces bosquets. Ils viendront s'arrondir et fermer l'horizon à l'extrémité du grand parterre. A gauche, aucun changement appréciable dans le carré à la française qui borde la cour d'honneur ni dans le parterre anglais. A droite le parterre anglais est sacrifié et remplacé par un petit jardin français avec bassin central. La longue et étroite bande du potager, à gauche, a été cédée à

1. Du Coudray, *Le comte et la comtesse du Nord* (Paris, 1782), p. 114.

2. Duc de Croÿ, *Journal*, publ. par le vicomte de Grouchy et Paul Cottin (Paris, 1907, in-8), t. III, p. 167.

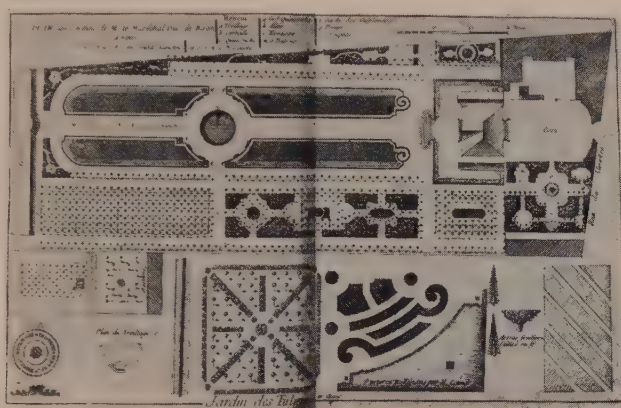
3. Lerouge, *Premier cahier de détails des jardins à la mode*, pl. 9 et 10.

4. Les actes de propriété signalent l'achat, à M<sup>me</sup> de Sessac, de 3 arpents 1/2, 9 perches 1/3 et 27 pieds, le 14 juillet 1753, un autre achat, sur l'hôtel de Clermont (Sessac), de 2 arpents, le 23 mai 1758; enfin un achat de 135 toises, 4 pouces, le 14 novembre 1761. Cf. Vacquier, *L'hôtel du Maine et de Biron*, p. 29.



M<sup>me</sup> de Sessac dont la propriété est mitoyenne<sup>1</sup>. Nul besoin de ce couloir puisque ce sont d'immenses potagers qui s'étendent, après la terrasse, de l'extrémité du grand parterre presque jusqu'à la rue de Babylone. Ordonnés eux aussi à la française, avec deux grands bassins, ils sont accompagnés, sur la gauche, d'une série d'annexes, orangerie, verger, jardins des figuiers, des tulipes, des melons, enfin habitation du jardinier qui règne sur ce majestueux ensemble. Une petite parcelle reste inculte à l'angle du boulevard et de la rue de Babylone.

Des papiers de famille nous permettent ici de donner quelques détails sur le jardinier, qui fut un collaborateur obscur et nécessaire du maréchal. Dominique-Madeleine Moisy, né en 1731, a droit à une place honorable parmi



PLAN DE L'HOTEL BIRON  
ET DE SES JARDINS VERS 1765  
D'APRÈS LEROUGE

les grands horticulteurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Si son maître a pour 200 000 livres de tulipes dans son jardin, au dire du duc de Croÿ<sup>2</sup>, c'est lui, Moisy, qui les soigne et les perfectionne. Si M<sup>me</sup> de Genlis aime tant le maréchal qui lui envoie « sans cesse des figues, des abricots-pêches (les premiers qu'on ait vus à Paris) et des fleurs<sup>3</sup> » c'est à Moisy qu'elle est redevable de ces dons. Enfin c'est un personnage important que ce jardinier qui dispose d'un crédit de 60 000 livres par an « chose prodigieuse pour un jardin de Paris<sup>4</sup> ». Conseiller très écouté sans doute du maréchal, c'est Moisy

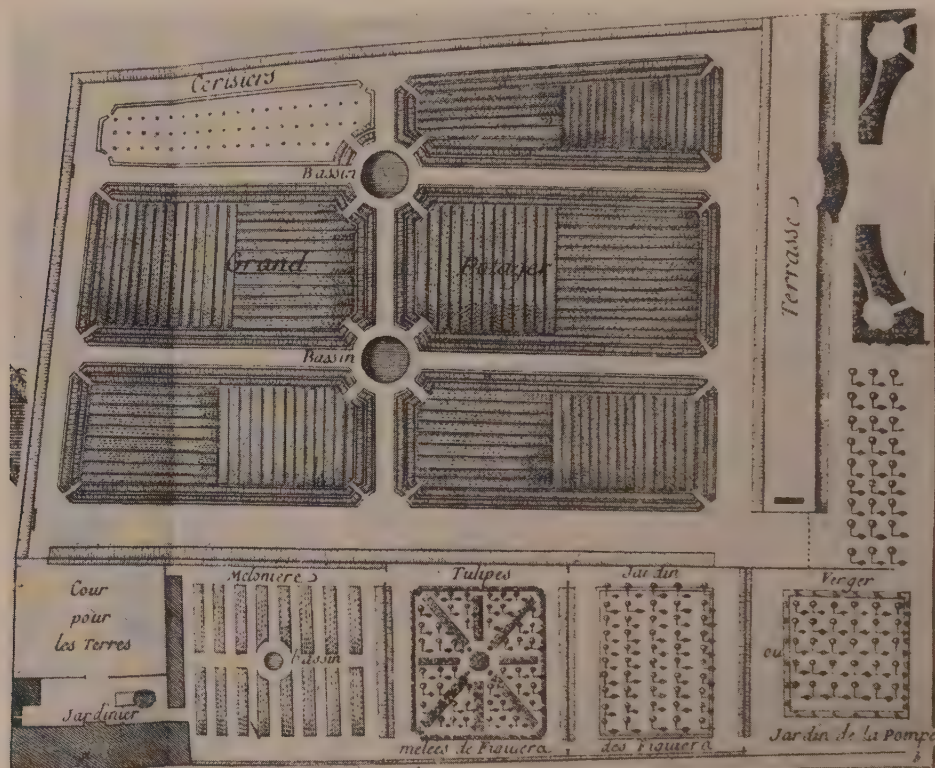
1. Sans doute est-ce cette cession qui est signalée dans un acte daté du 7 mai 1753 et qui porte sur un terrain de deux arpents.

2. Duc de Croÿ, *Journal*, t. IV, p. 259.

3. Madame de Genlis, *Mémoires*, t. II, p. 128.

4. Duc de Croÿ, *Journal*, t. III, p. 106.

qui donne les plans du nouveau jardin et qui en dirige l'exécution. Lerouge lui décerne même le titre d'architecte. Enfin, preuve décisive que c'était un maître dans sa branche, Claude Richard, « le plus habile jardinier d'Europe » au dire de Linné, créateur et gardien des jardins du roi à Trianon, lui donne sa fille en mariage en 1761<sup>1</sup>. Beau-frère d'Antoine Richard, jardinier de Marie-Antoinette, Moisy, par la création des jardins de Biron



LE POTAGER DE L'HOTEL DE BIRON VERS 1765

D'APRÈS LEROUGE

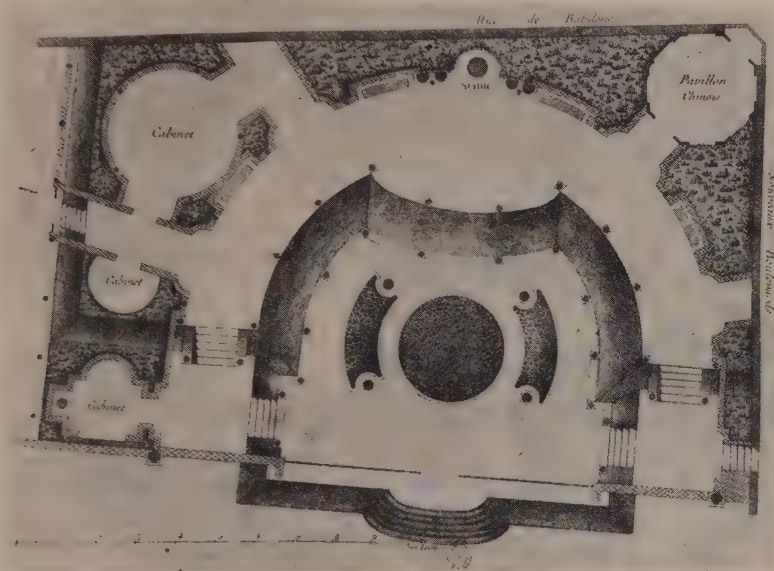
mérite bien que son nom soit cité en même temps que celui du maréchal.

Les années qui suivent 1770 marquent le triomphe, en France, de cette révolution dans l'art des jardins qu'a été l'adoption du style nouveau

1. Voir, sur Claude Richard et son fils Antoine les détails très intéressants que M. de Nolhac donne dans son livre, *Le Trianon de Marie-Antoinette* (Paris, 1924. in-12).

« anglo-chinois ». C'est la création du parc de Méréville et des jardins de Betz, où Hubert Robert arrange la nature au gré de sa fantaisie<sup>1</sup>, c'est en plein Paris, le parc de la Folie Mousseaux, c'est surtout, à Trianon, le nouveau jardin de la Reine, exécuté, sans doute à contre-cœur, par Antoine Richard sur les plans du comte de Caraman<sup>2</sup>.

Il était intéressant de savoir comment et jusqu'à quel point, Biron, grand seigneur « jardinier » allait se plier au caprice nouveau. Le traditionnaliste fastueux allait-il abandonner les perspectives à la Le Nôtre, et transformer



LE JARDIN ANGLO-CHINOIS  
DE L'HOTEL DE BIRON VERS 1784  
D'APRÈS LEROUGE

son jardin en parc anglais ? C'est encore un plan de Lerouge qui vient nous montrer comment Biron sut concilier les exigences de la mode et le respect dû au passé.

Ce plan, paru dans le *Douzième cahier des jardins anglo-chinois*, est daté de 1784<sup>3</sup>, mais les aménagements qu'il enregistre avaient été exécutés deux ou trois ans plus tôt. Du Coudray, parlant du voyage que le grand duc Paul Petrovitch et sa femme firent incognito en France en 1782, précise

1. Cf. de Nolhac, *Hubert Robert* (Paris, 1910, in-4), pp. 57 et suiv.

2. Cf. de Nolhac, *le Trianon de Marie-Antoinette* (Paris, 1924, in-12), pp. 106 et suiv.

3. Lerouge, *Douzième cahier des jardins anglo-chinois*, pl. 17 et 18.



que le 9 juin « leurs Altesses Impériales visitèrent le jardin (du maréchal) et admirèrent la beauté des fleurs, la variété des plates-bandes... Ils se promenèrent dans les parterres et les bosquets, s'étonnèrent de la hardiesse et de l'élégance des treillages formant des portiques, des arcades, des grottes, des pavillons chinois<sup>1</sup> ». Le 1<sup>er</sup> juin de cette même année, le duc de Croÿ, qui avait dîné chez le maréchal, notait comme une chose nouvelle que « son kiosque du bout avait réussi au mieux<sup>2</sup> ».

Toutes ces descriptions concordent parfaitement avec le plan de Lerouge où nous voyons, dans un décor malgré tout régulier, des bosquets de verdure qualifiés de « pavillons chinois » ; la statue centrale des nouveaux parterres, une Vénus pudique, fait l'objet d'un croquis de détail qui nous montre le grand portique de treillage au milieu duquel elle s'élevait. La grande échelle de ce plan peut au premier abord tromper. Il ne s'agit pas d'une transformation du potager mais simplement de l'aménagement de la parcelle de terrain restée jusqu'alors inculte.

\* .

A la mort du maréchal, en 1788, le domaine échut à son neveu Lauzun, mort guillotiné en 1794. A partir de ce moment les renseignements que nous pouvons avoir sur les jardins se font plus vagues. Il semble qu'ils aient rapidement sombré dans un demi-abandon. On ne trouve nulle part, à notre connaissance, le détail des parterres sous la Révolution. Les plans de Paris à cette époque ne nous permettent pas de suivre les étapes de la décadence<sup>3</sup>.

Après diverses vicissitudes, la duchesse de Béthune-Charost, héritière de Lauzun, rentrée en possession du domaine, vend l'hôtel et les jardins aux Dames du Sacré-Cœur en 1820. Ce sont les religieuses qui comblèrent le bassin du grand parterre, ce sont elles sans doute aussi qui installèrent un vrai jardin anglais, avec pelouses et allées sinueuses à la place du potager du Maréchal. Le plan de Jacoubet, en 1836, montre encore le bassin, mais le jardin anglais a déjà remplacé le potager.

Les bâtiments que l'on construisit, à partir de 1854, le long du boulevard

1. Du Coudray, *Le comte et la comtesse du Nord*, pp. 114 et suiv.

2. Duc de Croÿ, *Journal*, t. IV, p. 259.

3. Le plan de Paris publié par Mondhare et Jean en 1790 qui marque un jardin découpé en carrés réguliers semble de fantaisie. Nous savons que pendant quelque temps, sous le Directoire, le jardin fut converti en parc d'attractions et devint « le Tivoli de la rive gauche ». Il semble bien qu'à aucun moment la propriété n'ait été considérée comme bien national. Le plan de Maire montre que la disposition ancienne était encore intacte en 1808.

des Invalides, dans toute cette partie des jardins, abritent aujourd'hui le lycée Victor-Duruy.

Après la séparation, lors de l'aménagement définitif du domaine on attribua au lycée les terrains proches de la rue de Babylone c'est-à-dire le jardin anglais et l'extrémité du jardin français. Certaines annexes, la maison du jardinier, les anciens jardins des melons et des tulipes, font maintenant partie de l'École de préapprentissage des industries du vêtement, avec



Phot. Édité. A. Morancé.

LES JARDINS DE L'HOTEL BIRON  
AVANT LES TRAVAUX DE RESTAURATION

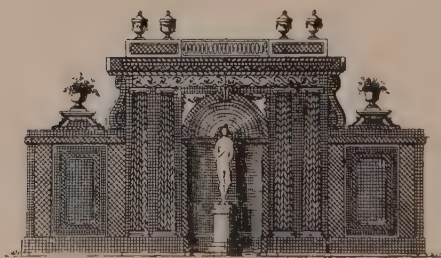
entrée spéciale rue de Babylone. La presque totalité du grand parterre, et c'est de beaucoup la partie la plus intéressante, forme le jardin du Musée Rodin qui bientôt sans doute sera ouvert au public comme il l'était déjà du temps du maréchal<sup>1</sup>.

1. Le *Guide des Amateurs et voyageurs à Paris*, édition de 1787, signale, p. 565, la beauté des jardins de l'hôtel de Biron que les curieux doivent s'empresser d'aller voir, depuis le 1<sup>er</sup> avril jusqu'au 1<sup>er</sup> octobre. Ce jardin joint à la vaste étendue la promenade la plus agréable par la beauté des fleurs qu'on y cultive, la grande propreté qui y règne, la magnificence des treillages qui le décorent et le splendide potager qui le termine.

. .

Dès le début des travaux de restauration en cours, M. Georges Grappe, sans avoir eu connaissance des plans de Lerouge, et se fiant seulement à une sorte d'intuition, a découvert le bassin central du grand parterre, avec sa vasque de dix-sept mètres cinquante et son ancienne margelle. De beaux bronzes de Rodin, *l'Âge d'airain*, *l'Ève*, *l'Ombre*, *l'Adam*, ont pris, ou presque, la place d'anciennes statues et des bancs de pierre ont remplacé ceux du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le splendide groupe d'*Ugolin*, placé au centre de la vasque, autrefois toute unie, donne à ce décor une majesté versaillaise du plus heureux effet. Souhaitons que, guidé désormais par les plans, M. Grappe continue ses restaurations et qu'un jour prochain nous retrouvions dans ses moindres détails la noble ordonnance de jadis, pour que nous puissions, comme nos ancêtres, admirer jusqu'à quel point de perfection « peut porter l'art des jardins de propreté ».

LOUIS-MARIE MICHON



DÉTAIL DES TREILLAGES  
DU JARDIN ANGLO-CHINOIS  
D'APRÈS LEROUGE



# LES PEINTRES FRANÇAIS DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

## DANS LES MUSÉES ALLEMANDS



CE recueil des lettres adressées par M. Lichtwark, ancien directeur de la Kunsthalle de Hambourg, au conseil d'administration de son musée est un document des plus intéressants pour la connaissance des courants artistiques en Allemagne pendant les trente ans avant la guerre ; on y trouve notamment de précieuses informations sur les idées qui ont causé l'étonnante évolution des musées. La première lettre, écrite à Paris et datée du 24 juin 1891, débordé d'admiration pour la médaille française moderne, que Lichtwark proclame « la plus originale et artistique que le monde ait vue depuis l'antiquité et la Renaissance » ; il lui paraît indispensable d'en réunir une collection systématique à Hambourg. La dernière lettre, datée du 1<sup>er</sup> juillet 1913, raconte le séjour des peintres Bonnard et Vuillard à Hambourg où ils avaient peint chacun un portrait et plusieurs paysages, conservés aujourd'hui au musée, de même que la magnifique collection de médailles françaises que M. Lichtwark a méthodiquement formée.

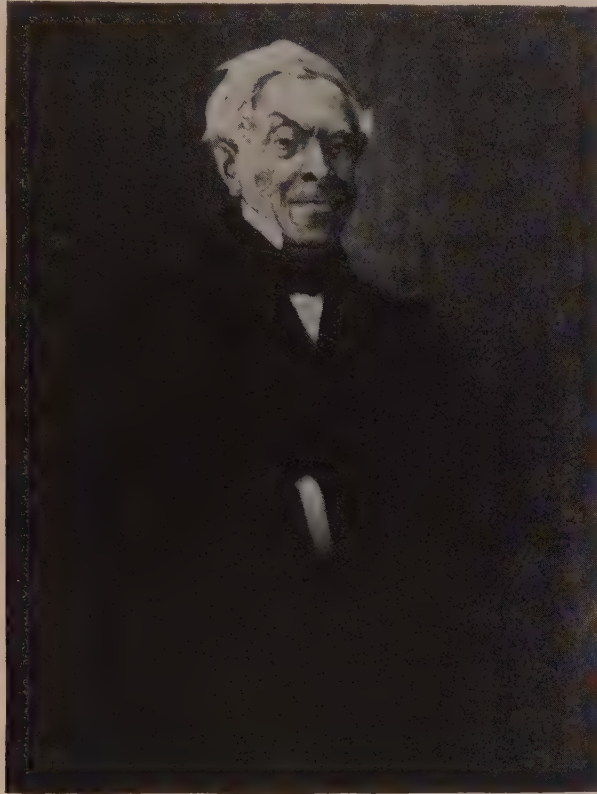
Le grand intérêt pour l'art français et la conviction de son importance pour le public allemand, qui ressortent de ces lettres, sont caractéristiques des idées du parti moderniste de cette époque ; la plupart des directeurs de musées d'art moderne s'efforcèrent à l'envi de se procurer des chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture françaises du XIX<sup>e</sup> siècle. Leurs efforts furent même si efficaces qu'ils éveillèrent une opposition qui en 1911 se manifesta dans une « Protestation d'artistes allemands », publiée par le peintre Karl Vinnen ; un groupe d'artistes allemands s'opposa à ce que les œuvres d'artistes français fussent préférées aux œuvres allemandes par les directeurs des musées. La réplique fut immédiate ; les meilleurs

artistes, critiques et conservateurs allemands répudièrent un nationalisme inadmissible dans le domaine de l'art et expliquèrent pourquoi ils ne renonceraient pas à de bons échantillons de l'art français dans les musées d'Allemagne. Les idées exposées dans cette seconde brochure : *Im Kampf um die Kunst*<sup>1</sup>, indiquent le programme d'après lequel les musées allemands ont collectionné la peinture classique du xix<sup>e</sup> siècle.

Poussés par l'esprit systématique de leur race, ils ont voulu faire pour ce siècle ce que les musées d'art ancien tâchent de faire pour les siècles précédents : donner une idée aussi complète que possible de l'évolution artistique. Comme ces anciens musées sont internationaux, les modernes doivent l'être pareillement, d'autant plus que, au cours du xix<sup>e</sup> siècle, les liens artistiques entre les nations ont été peut-être encore plus resserrés qu'auparavant. Le développement de l'art allemand pendant cette époque ne peut pas être compris sans la connaissance de l'art français ; car beaucoup d'artistes allemands ont subi l'influence de la peinture française et même parmi les artistes du manifeste de 1911 un bon nombre a reconnu avoir tiré le plus grand profit de Paris. Acquérir des chefs-d'œuvre français n'était donc pas reconnaître une supériorité absolue de la peinture française sur la peinture allemande, mais marquer sa grande importance pour toute l'Europe, l'Allemagne comprise. La question de la supériorité absolue de l'art d'une nation sur celui d'une autre est extrêmement délicate ; puisque l'art est l'expression des forces créatrices de la nation, il forme partie intégrante de sa mentalité et contient un noyau qui se dérobe aux considérations esthétiques et qu'on ne saurait comparer aux produits d'une autre nation ; où trouverait-on le criterium permettant de juger impartialement le génie de deux nations différentes ! Mais pour un musée il ne s'agit pas de juger, il s'agit de rassembler le plus grand nombre possible de hautes valeurs, quelle que soit leur origine. Les hommes qui, au moment décisif, ont dirigé les musées en question, n'ignoraient pas le très grand nombre de ces valeurs produites par la peinture française ; plusieurs d'entre eux ont risqué leur position en bravant les préjugés étroits des nationalistes. Hugo von Tschudi, directeur de la Galerie de Berlin, s'est attiré par ses acquisitions françaises la défaveur de Guillaume II, et a dû se retirer à Munich où il a continué son œuvre avec le même zèle ; il a été l'éducateur de tous les conservateurs modernes de l'Allemagne, le modèle d'un nouveau type de directeur de musée. Aujourd'hui l'œuvre de ces pionniers n'est plus discutée ; on comprend maintenant qu'en ajoutant aux abondantes collections d'ouvrages allemands du xix<sup>e</sup> siècle quelques œuvres

1. Munich, Piper, 1911.

choisies des grands peintres français du même temps ils n'ont pas amoindri, mais augmenté le patrimoine artistique de leur pays. C'est plutôt la France qui pourrait se plaindre d'avoir été frustrée de tant d'œuvres de haute importance ; mais le prestige français y gagne plus qu'il n'y perd. Les œuvres d'art ne sont point de vulgaires marchandises ; leur exportation et leur importation sont également profitables, l'une pour la gloire artistique,



PORTRAIT DE MICHELET, PAR HONORÉ DAUMIER

(Musée de Mannheim.)

l'autre pour l'enrichissement d'une nation, toutes les deux pour une fécondation réciproque. Par les tableaux français dans les musées allemands l'Allemagne s'est enrichie sans appauvrir la France.

\*  
\* \* \*

Le nombre des tableaux français dans les musées d'Allemagne est assez considérable. La plupart se trouvent dans les grands musées ; il y en a aussi



quelques-uns dans des petits musées où ils sont parvenus par hasard ou grâce à l'initiative d'un directeur avisé qui a su mettre la main à temps sur tel ou tel tableau qui plus tard aurait dépassé les limites des budgets provinciaux. Les plus riches sections françaises sont à Berlin, Munich, Dresde, Hambourg, Brème, Mannheim, Cologne, Essen et Francfort ; quelques tableaux importants se trouvent aussi à Elberfeld, Hanovre, Stuttgart. Réunis, ils formeraient un musée extraordinaire de la peinture française du xix<sup>e</sup> siècle, surtout pour certains maîtres de sa seconde moitié. En examinant dans son ensemble ce musée fictif, on s'aperçoit que ce n'est qu'au



RENDEZ-VOUS DE CHASSE, PAR GUSTAVE COURBET

(Musée de Cologne.)

début du xx<sup>e</sup> siècle que cette activité commença ; ce n'est qu'alors que les conditions économiques furent assez favorables et que l'éducation artistique de l'Allemagne fut assez avancée pour qu'elle devint un puissant facteur sur le marché international. A cette époque il n'était plus possible d'acquérir les œuvres des fondateurs de la nouvelle école ; les collectionneurs français s'étaient assuré presque toutes les peintures importantes des maîtres classiques tels que David ou Ingres et même la peinture romantique était devenue presque introuvable. Les œuvres principales de Delacroix ont presque toutes passé dans des collections publiques de France ; l'Allemagne n'a pu glaner qu'une arrière-récolte assez maigre, des œuvres de second ordre ou des esquisses. Dans cette dernière catégorie une esquisse du plafond de la

galerie d'Apollon que possède le musée de Hambourg est particulièrement importante ; une autre plus grande se trouve au musée de Bruxelles, un dessin au crayon noir est conservé au musée du Louvre ; l'esquisse de Hambourg en est très différente. Elle donne une idée suffisante de la puissance dramatique et de la richesse décorative du maître. Une autre œuvre importante est la *Chasse au Sanglier* à la Pinacothèque de Munich, copiée d'après Rubens. Brême possède le *Roi Rodrigue*, une improvisation peinte en 1832 par



LE DÉJEUNER, PAR ÉDOUARD MANET

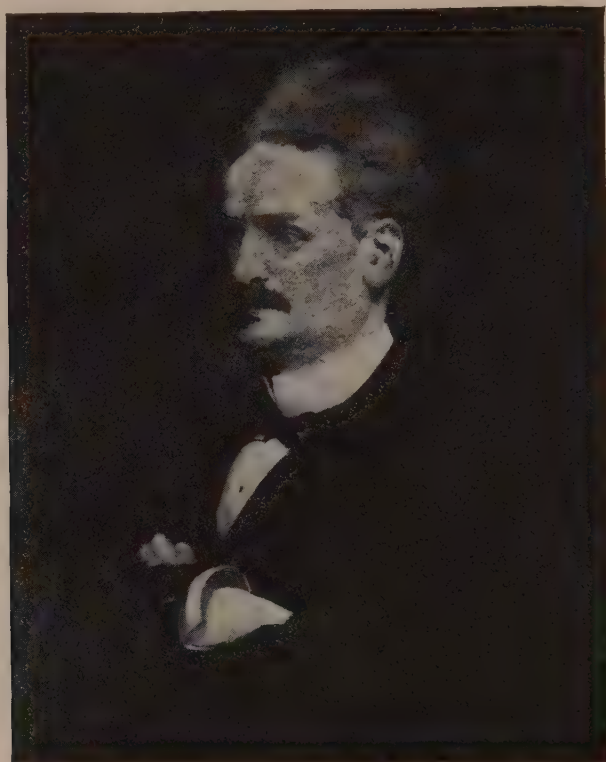
(Musée de Munich.)

Delacroix pour une fête donnée par Dumas père, œuvre de jeunesse un peu superficielle. « En deux ou trois heures tout fut fini », dit Dumas dans ses *Mémoires* ; à Francfort il y a une *Fantasia arabe*, à Hambourg deux *Chasses*, à Mannheim un *Enlèvement de femmes orientales*. Ce que les musées allemands possèdent des œuvres de Géricault est relativement plus abondant sans pouvoir toutefois être comparé aux trésors du Louvre ou du musée de Rouen ; Hambourg, Munich et Mannheim ont chacun une œuvre de bonne qualité ;

1. Guiffrey et Marcel, *Inventaire général des dessins du musée du Louvre*, IV, n° 3437, pl. 1.

parmi elles l'*Artillerie se plaçant*, de Munich, me paraît la plus remarquable.

Même pour l'école de Barbizon, l'Allemagne a trop longtemps hésité pour pouvoir soutenir la concurrence avec la France et avec l'Amérique; ce que ses musées possèdent en œuvres de Corot n'en donne qu'une idée insuffisante. Francfort et Hambourg sont les plus riches; parmi les quatre tableaux de l'Institut Staedel à Francfort, il y a deux charmantes vues



PORTRAIT D'HENRI ROCHEFORT

PAR EDOUARD MANET

(Musée de Hambourg.)

italiennes de 1826, l'une provenant de la collection Rouart, l'autre de la collection Dollfus; parmi les six de Hambourg on remarque un très délicat *Étang de Ville-d'Avray* et une magistrale *Femme à la rose*, peinte vers 1860-65 (Robaut, n° 1421). Daubigny, dont le musée de Hambourg possède deux beaux paysages, de 1869 et de 1872, est représenté d'une façon admirable par le *Verger*, de Francfort; cette œuvre peinte en 1876 est d'une grandeur qui rappelle le resplendissant *Printemps*, de Millet. Ce dernier est encore un des peintres pour qui l'Allemagne est venue trop tard; il n'y est



représenté que par quelques échantillons de faible importance, des portraits à Hambourg et Francfort, une nature morte et une paysanne qui balaie, toutes les deux au pastel, dans la première de ces villes, enfin un paysage mélancolique à la Galerie nationale de Berlin. Quant à Daumier, on peut citer de lui un *Don Quichotte*, à Berlin et un autre à Munich, le *Drame*, également à Munich, l'émouvant *Ecce Homo* à Essen, mais avant tout le *Portrait de Michelet*, à Mannheim, interprétation saisissante et magnifique de l'historien.

Ce n'est pas par hasard que Courbet se trouve un des artistes les mieux



L'APRÈS-MIDI DES ENFANTS A VARGEMONT, PAR AUGUSTE RENOIR

(Galerie nationale de Berlin.)

représentés en Allemagne; de son vivant il eut déjà de grands succès notamment à Munich et Francfort, où il brilla comme artiste, comme chasseur et comme buveur de bocks; son *Combat de Cerfs*, au musée du Louvre, peint à Francfort en 1861, est le plus fameux souvenir de ses nombreux séjours en Allemagne où il a exercé une profonde influence sur toute une génération de peintres. La plupart des musées allemands possèdent de ses œuvres, par exemple celui de Dresde: les *Casseurs de Pierres*, la grande composition qui fit un tel scandale au Salon de 1850-51; Brême s'enorgueillit d'une grande *Vague*, d'une *Corbeille de fleurs*, de 1863, et du

*Garçon dans la forêt*, qui auparavant appartenait à Wilhelm Trübner, un des peintres allemands qui ont le plus admiré Courbet. Hambourg qui possède entre autres une belle *Grotte de la Loue*, peinte en 1864, vient d'enrichir sa collection de Courbet par une intéressante copie d'après la *Hille Bobbe* de Frans Hals; l'artiste est encore bien représenté à Berlin, à Munich, Francfort, Carlsruhe et Stuttgart. Mannheim a l'important *Cheval dérobé*, de 1861, Cologne la grande composition du *Rendez-vous de Chasse*.

Les peintres qui ont surtout attiré l'attention des musées d'Allemagne sont les Impressionnistes; c'est d'eux qu'il s'agissait dans les discussions passionnées au début de notre siècle. Bravant une opposition acharnée qui, sous prétexte de scrupules patriotiques, se défendait contre un art trop original et raffiné, quelques directeurs avancés, aidés de collectionneurs et de critiques d'art, surent procurer à leurs musées des chefs-d'œuvre de la peinture française qui depuis ce temps sont devenus classiques. Même du point de vue économique, leur prévoyance s'est montrée salutaire, ces tableaux ayant décuplé de valeur; mais le profit artistique est bien plus grand puisque ces tableaux tant attaqués jadis sont devenus la gloire des musées. Manet par exemple y est si bien représenté par des œuvres caractéristiques de toutes ses époques qu'on peut se faire une idée assez juste de ce grand artiste, rien que par les collections publiques de l'Allemagne. Le premier en date de ses tableaux est le *Portrait du poète Astruc* de 1863 à Brème. *L'Exécution de Maximilien* (passée de la collection de Denys Cochin au musée de Mannheim), a été peinte en 1867 sous l'impression fraîche encore de la tragédie de Queretaro; le *Déjeuner*, échu à la galerie de Munich comme partie de l'importante donation par laquelle les amis de Hugo von Tschudi ont voulu célébrer la mémoire de ce grand directeur, est encore postérieur de deux ans. La *Partie de croquet*, à Francfort, date de 1873, le *Portrait du chanteur Faure* dans le rôle d'Hamlet, à Essen, toile dont le musée de Hambourg possède une belle esquisse, de 1877. Ajoutons, de la dernière époque de maturité, la *Dame en rose* (M<sup>me</sup> Marlin), à Dresde, la *Nana*, à Hambourg, la *Barque* (M. et M<sup>me</sup> Monet), à Munich, la superbe *Serre* et la *Maison de Rueil*, à Berlin, le *Portrait de Rochefort*, daté de 1881, à Hambourg. Comme ceux qui s'intéressent à Botticelli ou à Rembrandt, ceux qui étudient Manet seront obligés de venir le voir dans ces musées allemands; s'ils sont Français, ils constateront avec satisfaction que partout une place d'honneur est réservée au maître.

Les Claude Monet sont peut-être encore plus importants parce qu'il y en a plusieurs de sa première manière, qui, par leur fraîcheur et leur



LE DÉJEUNER  
par Auguste RENOIR  
(Institut Stædel, Francfort)





originalité, le font rivaliser avec Manet. Parmi ces œuvres, la plus importante est le portrait de la première femme de l'artiste, peint et exposé en 1866 et, à juste titre, proclamé un chef d'œuvre par Emile Zola<sup>1</sup>. Cette toile, connue sous le nom de la *Femme à la robe verte*, a longtemps appartenu à Arsène Houssaye ; elle évoque d'une façon impressionnante la figure d'une Parisienne du Second Empire. La robe de soie rayée noir et vert, la jaquette de velours noir et le petit chapeau garni de plumes vertes forment un ensemble harmonieux. Le beau *Déjeuner à Francfort* est à peu près de la même époque et de non moindre importance. Les autres tableaux sont, pour la plupart, des paysages ou bien des natures mortes ; il y a parmi eux les *Rochers de Sainte-Adresse*, de 1864, et le *Pont d'Argenteuil*, de 1874, à Munich, l'*Église de Saint-Germain l'Auxerrois*, de 1866, à Berlin, tous de la première époque ; parmi les tableaux d'une époque postérieure, notons plusieurs beaux



LISE, PAR AUGUSTE RENOIR

(Musée Folkwang, Essen.)

paysages à Berlin, le *Parc*, à Brême, le *Pont de Londres*, à Hambourg et une *Vue de Vétheuil*, à Elberfeld. Sisley et Camille Pissarro sont représentés dignement dans plusieurs de ces musées : le *Canal*, à Elberfeld, signé Sisley 1884, et un *Coin de forêt*, signé C. Pissarro,

1. *Mes Haines*, p. 301.

1875, sont les plus remarquables ; ce dernier Pissarro rappelle Cézanne.

Le maître, que les musées allemands ont collectionné avec le plus grand succès, c'est peut-être Auguste Renoir ; on peut y étudier plusieurs de ses plus précieuses toiles de jeunesse. Les plus anciens sont la *Lise* de 1867 au musée d'Essen et le tableau *En été* : une jeune fille assise, en jupe rayée, les bras nus et les cheveux défaits, à Berlin ; la



PORTRAIT DE FEMME, PAR EDGAR DEGAS

(Musée de Hambourg.)

vigueur du modelé atteste l'influence de Courbet et fait dater la toile d'avant 1870. La Galerie nationale de Berlin possède encore deux autres peintures de Renoir : le *Châtaignier en fleurs*, de 1881, et l'*Après-midi des enfants à Vargemont*, de 1884. Hambourg n'est pas moins favorisé avec la *Dame à cheval au Bois de Boulogne*, daté 1873, — il s'agit de Mme Darras accompagnée de son fils, — avec des *Fleurs*, de 1881, et le *Portrait de Madame Lériaux*, daté de l'année suivante. Dresde vient d'acquérir, en 1926, le *Portrait d'un officier*, daté 1871, Munich possède deux paysages et un portrait donnés en souvenir de H. von Tschudi, Francfort a le précieux

*Déjeuner*, de 1879, mais la fleur des Renoir en Allemagne — du moins des collections publiques, car dans une collection particulière de Breslau on peut encore admirer le magnifique *Portrait de la Comtesse de Pourtalès*, — c'est la *Promenade*, au musée de Cologne : Alfred Sisley offrant le bras à sa femme, tableau délicieux par son accent de spontanéité et par la richesse harmonieuse de ses couleurs.

De la génération des grands impressionnistes voici encore Degas et Cézanne. Du premier on trouve un peu partout des danseuses et des dames





LA PROMENADE, PAR AUGUSTE RENOIR  
(Musée de Cologne.)



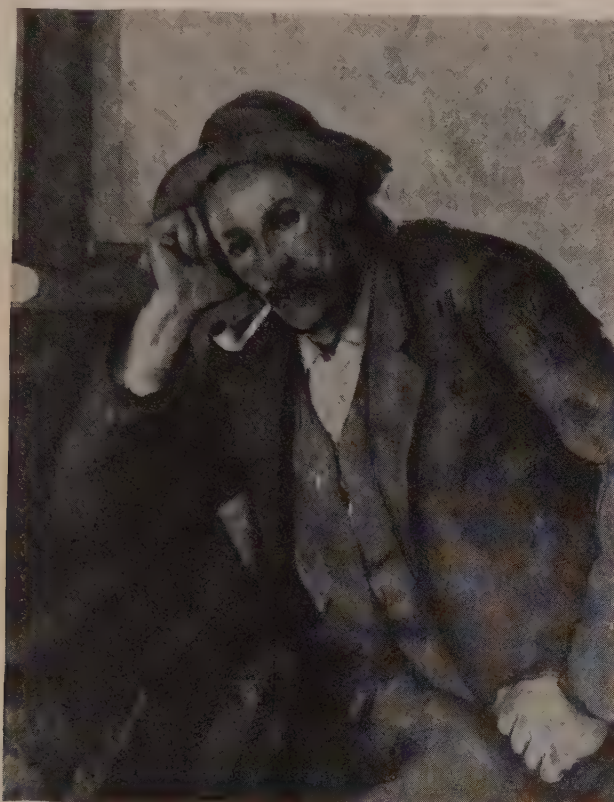
FEMME A LA ROBE VERTE, PAR CLAUDE MONET  
(Musée de Brème.)



LE DÉJEUNER, PAR CLAUDE MONET  
(Musée de Francfort.)



à leur toilette ; le plus remarquable représentant de ce groupe pourrait être les *Musiciens à l'orchestre*, de 1872, à Francfort. Mais à Hambourg on admire un échantillon d'un autre Degas moins connu, pas aussi spirituel et amusant que le peintre des danseuses, mais plus sérieux et émouvant : la demi-figure d'une jeune dame, l'esquisse du grand portrait de la collection Gardner à Boston, peint en 1867. Cézanne a exercé et exerce toujours une si grande



UN FUMEUR, PAR PAUL CEZANNE

(Musée de Mannheim.)

influence sur la nouvelle peinture allemande, qu'il n'est pas étonnant qu'il ait aussi beaucoup intéressé les collectionneurs ; même les collections particulières sont peut-être plus riches que les musées publics. Dans ceux-ci on notera surtout une pièce de toute première importance, c'est le *Viaduc*, de la Pinacothèque de Munich, qui l'a reçu en commémoration de Hugo von Tschudi. C'est par celui-ci que Berlin a acquis ses Cézanne, un beau paysage et deux natures mortes, l'une œuvre de jeunesse dont la solidité de forme et la sobriété de couleur font penser à Chardin, l'autre



avec les traits caractéristiques de la maturité. Hambourg possède une surprenante *Seine*, peinte vers 1880, Essen, une *Carrière* de la dernière époque et Mannheim un *Fumeur* ; quant aux grandes compositions à plusieurs personnages, seul le musée d'Elberfeld possède une variante des *Baigneuses*. De Toulouse-Lautrec, on trouve des pastels



CONTES BARBARES, PAR PAUL GAUGUIN

(Musée Folkwang, Essen.)

et des petits tableaux à Dresde, Brême, Munich, Hambourg et ailleurs ; le plus important est *La Fille du sergent de ville* que Hambourg a acquis il y a quelques années.

Deux artistes qui se rattachent encore à l'impressionnisme sans en faire vraiment partie, Gauguin et Van Gogh, ont toujours trouvé beaucoup d'amis en Allemagne et du reste dans tous les pays du Nord ; pour Van Gogh, cela s'explique par ses origines hollandaises, pour Gauguin, en partie par ses relations personnelles avec la Scandinavie où il se maria. Mais l'explication la plus valable est que leur art est animé d'une sorte d'énergie sauvage et passionnée, plus accessible aux artistes septentrionaux que

la délicatesse des impressionnistes. Mme Krøller à la Haye possède la plus grande collection existante des tableaux de son compatriote et la Norvège est peut-être plus riche en Gauguin que la France ; les musées allemands possèdent un nombre respectable de leurs toiles. Pour Gauguin, Munich tient la première place avec trois bons tableaux, faisant partie des donations en l'honneur de Hugo von Tschudi, des *Paysannes bretonnes*, de 1886, un *Paysage tropical*, de l'année suivante et une

scène de *Tahiti*, datée de 1896. D'autres compositions tahitiennes à Francfort, à Cologne, à Essen et à Dresde, la dernière datée de 1892 et donnée au musée, l'année passée.

Quant aux Van Gogh de la période française, Munich possède une superbe *Vue d'Arles*, des *Fleurs* et le fameux *Portrait de l'artiste* avec la dédicace: « A mon ami Paul G. », Cologne, le *Portrait d'un jeune homme* et le *Pont d'Arles*, Essen un autre *Jeune homme*, Francfort, *La Chaumière* et le *Portrait du docteur Gachet*, ce tragique masque symbolisant l'émouvante fin du pauvre Vincent, et Brème, le *Champ de pavots*, dont l'acquisition avait donné le signal de la protestation des artistes en 1911.

L'admiration pour la peinture française ne s'est pas bornée aux grands maîtres recherchés par tout le monde; au contraire, les efforts que les musées allemands ont été forcés de faire pour acquérir les chefs-d'œuvre dont ils sont fiers, les ont amenés à se procurer aussitôt que possible des œuvres caractéristiques des champions de la nouvelle génération. La plupart



PORTRAIT DU DOCTEUR GACHET, PAR VAN GOGH  
(Musée de Francfort.)

des musées allemands ne faisant pas de différence entre les maîtres morts et les artistes vivants, essayent de se tenir au courant de l'évolution de la peinture française; la suprême importance de Paris pour tout ce qui touche à l'art du monde entier n'a jamais été mise en doute ni niée. Nous trouvons donc des Matisse à Munich et à Francfort, un Signac très caractéristique; encore à Francfort, des Picasso — parmi eux le très curieux *Portrait de la famille Soler*, à Cologne, acquis dès 1914, — dans plusieurs musées des Derain, des Vlaminck, des Utrillo, des Friesz, presque tous les peintres que leur talent a placés au centre des discussions actuelles.

Ce n'est pas l'habitude des musées français d'acquérir les œuvres d'artistes vivants ; ils attendent que le jugement flottant des contemporains soit ratifié par la postérité. Le vif intérêt que tant d'amateurs prennent à la peinture moderne et le sentiment du devoir dont sont imbus les collectionneurs français leur permettent d'attendre ; car il y a peu de doute qu'une bonne partie des meilleures œuvres entrant aujourd'hui dans les collections particulières du pays n'aillent finir un jour dans les collections publiques de la France. La fonction des musées allemands est un peu différente ; dans un pays où le goût des beaux arts n'est pas répandu autant qu'en France, ils jouent aussi un rôle d'éducateurs, ils élèvent le public et l'initient à l'idée que la force créatrice, source des chefs-d'œuvre des maîtres d'autrefois, ne tarit jamais et que le génie artistique ne connaît pas de frontières. En faisant une large place aux grands peintres français du *xix<sup>e</sup>* siècle et même à leurs successeurs, — sans du reste jamais négliger les artistes de leur pays, — ils imitent ce que les fondateurs des cabinets princiers ont fait aux siècles passés en achetant à haut prix les œuvres des Titien et des Rubens ; ils espèrent que l'avenir leur saura gré d'avoir, par leurs acquisitions méthodiques, mis en relief les hautes qualités de ce *xix<sup>e</sup>* siècle tant calomnié.

HANS TIETZE





## JULES LIEURE

### GRAVEUR-PORTRAITISTE



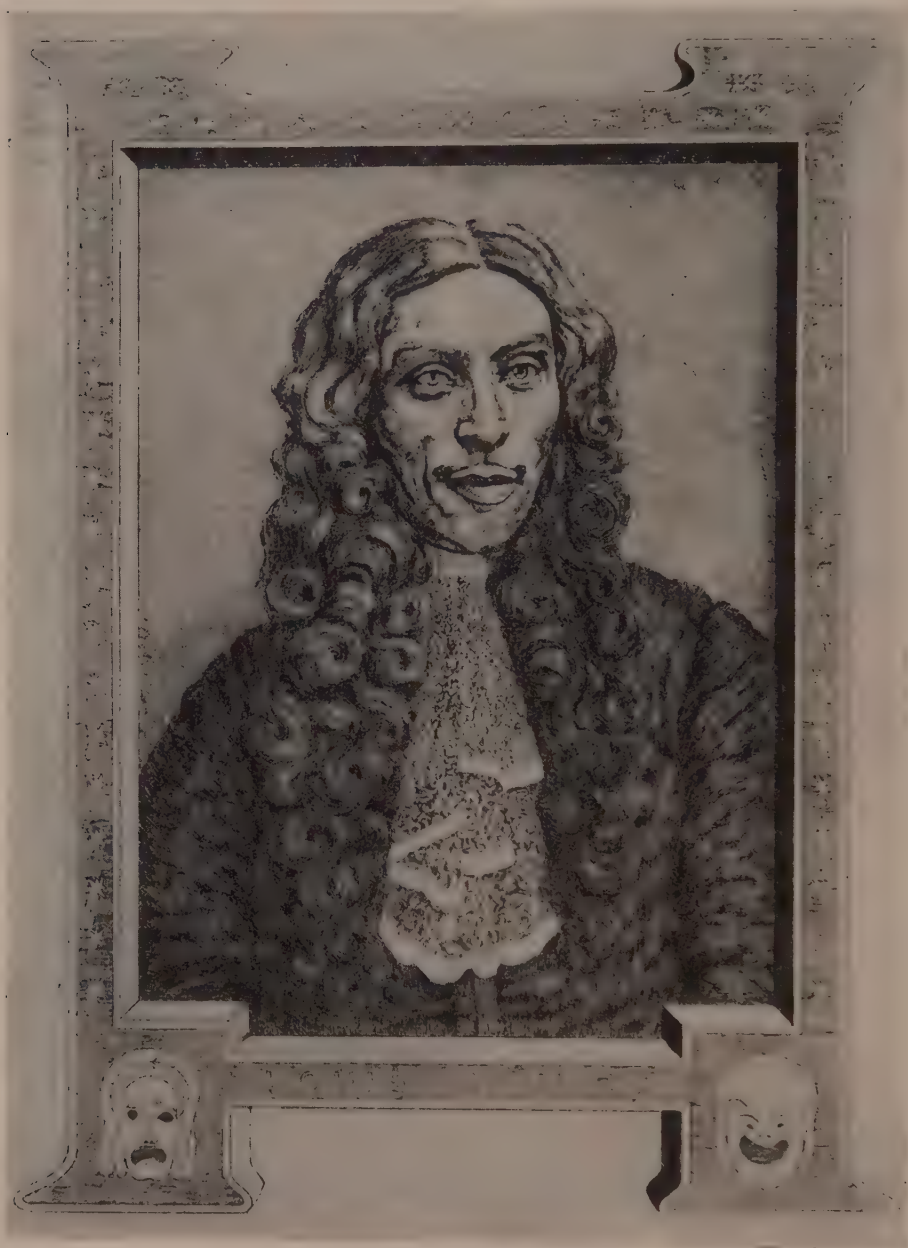
ES travaux de Jules Lieure sur Jacques Callot, sur la gravure dans le livre et l'ornement au xvi<sup>e</sup> siècle, ceux qu'il prépare sur les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau et sur la technique de l'ancienne gravure française, sont à la fois d'un érudit auquel nulle source d'information n'est restée étrangère, et d'un technicien d'une expérience consommée. C'est ce qui en fait l'originalité et la valeur.

Ce que le public, qui tient ces travaux en haute estime, ignore en général, c'est que le technicien se double chez Lieure d'un praticien. Depuis plus de trente ans, sans bruit, sans prétentions, pour sa satisfaction personnelle et celle d'un petit cercle d'amis, Lieure grave, et les privilégiés à qui il consent, non sans se faire prier, à ouvrir ses portefeuilles, sont étonnés du nombre et de la qualité des œuvres qui y sont renfermées. Le portrait y tient une place d'honneur : portraits de personnages en vue ou portraits d'amis, portraits achevés de dimensions variées ou portraits ébauchés.

Lieure a longtemps travaillé à l'eau-forte pure et acquis une dextérité peu commune dans le maniement de la pointe et dans la cuisine de l'acide. Après une interruption de quelques années, interruption imposée par les événements autant que par l'élaboration de ses livres, le praticien s'est remis au travail, et le chercheur, en quête d'une formule nouvelle, plus personnelle que celle dont il s'était contenté jusque là, l'a trouvée et mise en application dans quelques œuvres d'un réel intérêt.

La formule nouvelle, — je ne veux pas dire le procédé nouveau, — consiste dans un mariage, — l'expression est de l'artiste lui-même, — de l'eau-forte et de la pointe sèche, mariage non pas arbitraire et fantaisiste, mais de raison, où chacun des deux procédés vient s'appliquer à tour de rôle sur le cuivre et concourir, chacun pour sa part et selon ses moyens, à l'effet

définitif. Il ne s'agit donc pas de simples retouches comme en pratiquèrent



PORTRAIT DE LOUIS JOUVET  
ETAT D'EAU-FORTE PURE

de tout temps, à la pointe ou au burin, nombre d'aquatristes. Il ne s'agit pas davantage de figures entièrement traitées à la pointe sèche, croquis plus

ou moins libres et plus ou moins poussés, tels qu'en réalisèrent, de facture



PORTRAIT DE LOUIS JOUVET  
ETAT ACHEVÉ

très variée, des artistes modernes de haute valeur tels que Desboutin, Rodin, Mary Cassatt, Helleu, Chahine.



Il s'agit d'une gravure commencée à l'eau-forte, puis interrompue comme telle, ensuite reprise à la pointe sèche et menée à son effet définitif par un travail minutieux. L'eau-forte donne le fond, solide et clair. Mais comme elle comporte des aléas, des surprises dont l'artiste le plus averti ne peut jamais être le maître, il lui faut tout ensemble un complément et un correctif, C'est la pointe sèche qui va les fournir. Dans le maniement de la pointe entamant le cuivre, l'artiste reste absolument maître de son travail. Il peut, s'il a assez de talent pour cela, tirer du métal ce qu'il veut et rien que ce qu'il veut, mener sa planche à l'intensité d'effet qu'il entend lui donner. Cet effet est intégralement respecté. Les barbes elles-mêmes demeurent entières jusque dans les parties les moins poussées, gardant aux modelés tout leur moelleux. Le seul mécompte possible est que ces barbes ne s'écrasent sous le rouleau de la presse. Si l'on veut conserver à la planche toute sa délicatesse, il faut n'en tirer qu'un nombre d'épreuves limité.

Nous avons vu de Lieure quatre portraits d'homme exécutés dans sa nouvelle manière. Le premier en date, *le proviseur Chacornac*, de dimension réduite et dans la note claire, est d'un travail d'eau-forte relativement poussé, tandis que la pointe sèche y joue un rôle discret. L'œuvre est d'une touche délicate, mais on sent que l'artiste en est encore dans la période des tâtonnements. Le second, un portrait décoratif de belle dimension moyenne sur fond sombre dans un cadre sobrement historié, celui de *Louis Jouvet*, directeur-acteur de la Comédie des Champs Elysées, dans le rôle de Philinte du *Misanthrope*, présente, superposé à un solide état d'eau-forte, un travail de pointe très dense, peut-être trop dense, car la pièce est assombrie et ressemble en certains endroits à une manière noire. Nous en reproduisons en réduction, en regard l'un de l'autre, l'état d'eau-forte pure et l'état achevé. Dans la troisième de ces planches, dont le modèle n'est autre que le sympathique administrateur de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. *Charles Petit*, planche dont on trouvera le fac-similé de taille douce en hors-texte, l'artiste est revenu à la note claire, sans encadrement et sans fond. De propos délibéré, il a concentré tout l'intérêt sur la figure, présentée de trois quarts, presque de profil. Sa trame est très ténue, son travail de pointe très léger. Le papier parle à travers les mailles du fin réseau qui le recouvre. Et puis, la pose familière, l'attitude méditative du modèle, les yeux baissés, un discret sourire se dessinant sur les lèvres à travers l'épaisse moustache qui les dissimule, ne sont plus seulement, comme dans les deux premières pièces une question de technique. L'artiste s'est efforcé de saisir l'âme du modèle à travers son physique, et de fixer sur le cuivre un aspect caractéristique de sa personnalité.

La quatrième planche était encore il y a quelques semaines en cours d'exé-

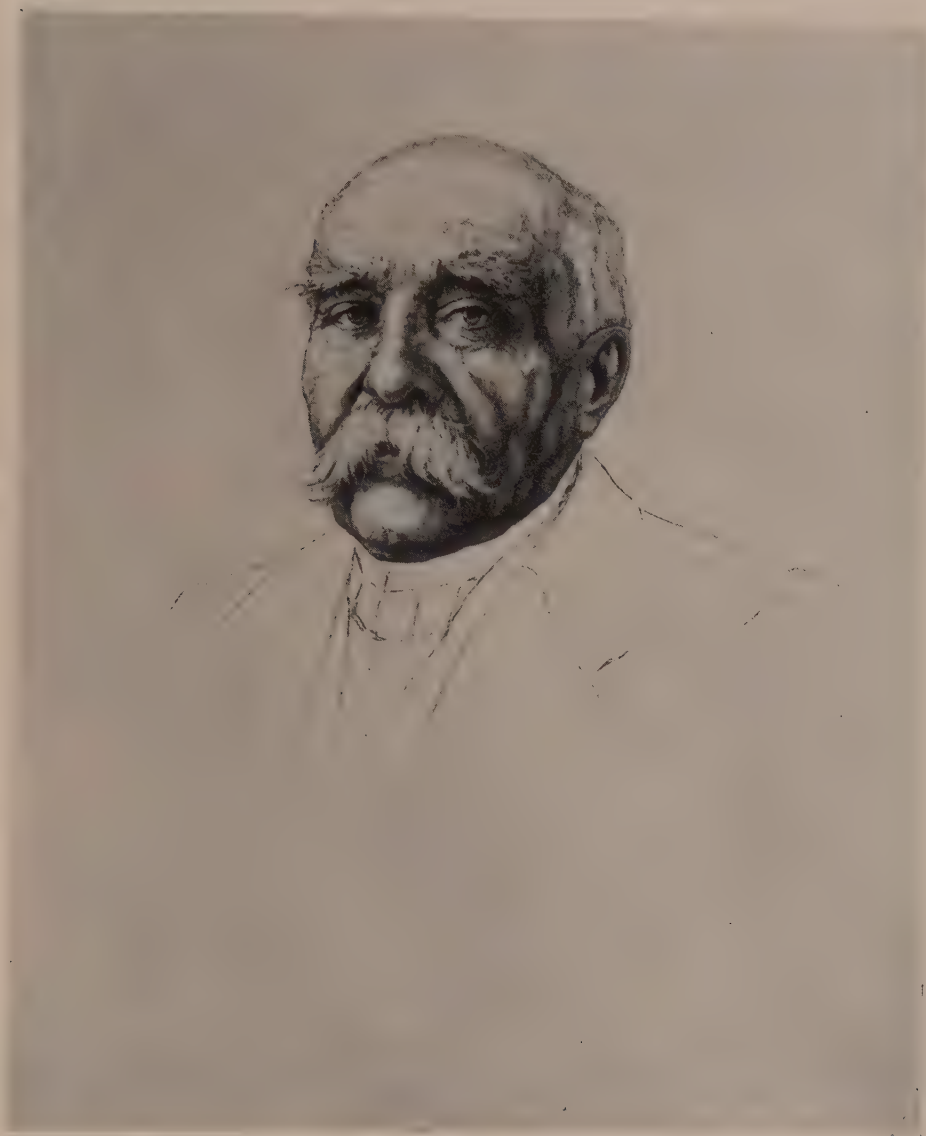


PORTRAIT D'HOMME  
Eau-forte et pointe sèche, par M. Jules LIEURE





cution. « Je commence un nouveau portrait, difficile et délicat, m'écrivait l'artiste à son sujet. Souhaitez-moi bonne chance... ». Ce portrait, achevé



PORTRAIT DE GEORGES CLEMENCEAU

d'hier, est celui d'un homme d'État bien connu : *Clemenceau*. L'illustre vieillard, on le sait, a été maintes fois peint et sculpté durant sa longue carrière. Il a aussi été gravé. Le maître Albert Besnard improvisait de lui, en pleine guerre, une eau-forte de ressemblance un peu fantaisiste, mais très

curieuse par le travail de pointe, violent et heurté, qui fait jouer la lumière sur les angulosités d'une « tête de tigre », souriante et bossuée. Tout autre est le *Clemenceau* de Lieure, œuvre sage, sérieuse, minutieuse, étude patiente de détail, de lignes, de modelé. L'étude se réduit d'ailleurs elle aussi, à une simple tête, le haut du buste étant simplement indiqué par quelques traits. Ce portrait, réalisé de la même manière que les trois autres, c'est-à-dire par un travail très délicat de pointe sur un dessous d'eau-forte, est, de l'avis de ceux qui l'ont vu, le morceau capital de Lieure, celui où l'association des deux procédés lui a fourni le maximum d'effet. Tout est à admirer dans le détail de cette figure : le crâne dénudé sur lequel les années ont marqué leur passage, les yeux tranquilles sous les paupières plissées qui les encadrent et les sourcils embroussaillés qui les abritent, le fort rictus qu'accentue la blancheur de deux grosses moustaches retombantes, les multiples rides de la peau. Sur cette tête d'octogénaire se lisent tout ensemble la volonté puissante, la ténacité du caractère, le contentement de soi-même, la sérénité d'âme du modèle.

Telle est en substance la technique du portrait de Jules Lieure. Gérard Audran, et à sa suite toute l'école des graveurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle, superposaient à un travail très artistique d'eau-forte un travail de burin destiné à lui donner du ton et à en rehausser l'effet. Mais cette pratique, d'un usage général pour l'interprétation des compositions des maîtres, est demeurée à peu près étrangère au portrait. Pour le portrait d'apparat, le burin traditionnel d'Edelinck et des Drevet est toujours resté le procédé par excellence, le procédé supérieur sur lequel un graveur faisait ses preuves et signait son morceau de réception à l'Académie. Si l'on voulait trouver quelque antécédent à la tentative de Lieure, ce n'est pas en France, c'est plutôt en Hollande qu'il faudrait le chercher. Si nous prononçons ici le nom de Rembrandt, ce n'est pas pour faire un rapprochement d'œuvres absolument hors de saison. C'est seulement pour rappeler ce fait aujourd'hui à peu près unanimement admis, que dans certaines planches du grand artiste, notamment son *Bourgmestre Six*, la manière noire est obtenue non par un balancement du berceau, mais par un travail de pointe très dense venant s'ajouter à un travail d'eau-forte.

Question de procédé à part, l'intention de Lieure, telle qu'elle ressort de ses dernières œuvres, est manifestement d'obtenir, selon la tradition d'Ingres, qui se rattache elle-même à la tradition séculaire des grands portraitistes français, une œuvre classique d'aspect, une figure ressemblante, où la ligne et la couleur s'harmonisent dans un ensemble bien construit, bien dessiné. Il existe une autre conception, plus libre et toute moderne, du portrait en gravure. La figure, au lieu d'être analysée et décrite dans le détail, est plus ou moins sommairement traitée, parfois même simplement esquissée. Quel-

ques traits de pointe ou de crayon suffisent à suggérer l'idée de la présence du modèle, à noter une attitude, à souligner un geste, un jeu de physionomie. Grâce au talent qui s'y révèle, de légers croquis sur cuivre ou sur pierre prennent une intensité d'effet extraordinaire et l'on s'explique la faveur dont jouissent dans le public certains portraits de Degas, de Rodin, de Zorn, de Toulouse-Lautrec.

A côté de ces œuvres toutes spontanées, l'œuvre classique, savante, pondérée, équilibrée, n'en garde pas moins sa valeur. Tout graveur-portraitiste ayant sa manière à lui d'observer une figure et son procédé à lui pour la rendre n'a rien à redouter de l'avenir. Témoin Gaillard, témoin Carrière. Quelle place les portraits de Jules Lieure occuperont-ils dans l'histoire de la gravure française ? Il est prématuré de le dire. Mais ses œuvres récentes, à la fois d'un observateur et d'un chercheur, sont de celles qui s'imposent à l'attention. Une douzaine de planches de même envergure et de même qualité que le *Clemenceau* suffiraient à classer un artiste.

EUGÈNE BOUVY





## BIBLIOGRAPHIE

**Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Rapport général.** Paris, Larousse, 1927.

La Librairie Larousse a entrepris l'édition du Rapport général qui dresse le bilan et perpétuera le souvenir de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925. Cette importante publication, rédigée par un comité de spécialistes sous la direction de M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, et abondamment illustrée de magnifiques planches en héliogravure, dont plusieurs tirées en couleurs, ne comprendra pas moins de 18 volumes.

Quatre ont déjà paru, au fur et à mesure de leur achèvement, sans que l'éditeur se soit astreint à suivre un ordre logique. Les tomes IV et V sont consacrés l'un au *Mobilier*, l'autre aux *Accessoires du mobilier*: tabletterie et maroquinerie, ferronnerie, céramique et verrerie. Le texte souligne très justement à ce propos une des principales innovations de l'Exposition de 1925 où l'on avait prévu pour la première fois une classe des ensembles de mobilier. Les meubles n'étaient pas rapprochés au hasard, mais formaient des ensembles minutieusement étudiés dans lesquels l'architecture et la décoration concouraient à l'harmonie générale.

Le tome IX consacré à la *Parure* (Vêtement, bijouterie), le tome XI qui étudie l'aménagement moderne de la *Rue et du Jardin* (Urbanisme, art publicitaire) résument de la façon la plus claire et la plus instructive l'effort français et étranger pour renouveler ces branches de l'art décoratif.

En somme, bien que la partie exécutée du programme ne représente encore que le tiers de cette gigantesque entreprise, on peut dès à présent porter le jugement le plus favorable sur la valeur d'une publication qui se distin-

gue avantageusement des rapports similaires par un louable souci de précision et de technicité, l'absence de toute vaine rhétorique et une présentation typographique impeccable. Les générations futures trouveront dans ce répertoire le témoignage le plus sûr et le plus précieux sur l'état des arts décoratifs, en France et à l'étranger, à la fin du premier quart du <sup>xx</sup>e siècle.

LOUIS RÉAU

H. SCHÄFER et W. ANDRAE. — **Die Kunst des alten Orients.** Berlin, Propyläen Verlag 1925. In-8 jésus, 686 p.

Deux exposés historiques copieux (le premier même un peu trop copieux, puisque son développement excessif a entraîné la suppression ou l'ajournement du chapitre consacré à l'art perse), un album de similis nombreux et bien choisis — l'architecture m'a paru légèrement sacrifiée — avec quelques *rotos* et planches en couleur, un catalogue descriptif, précis et très documenté, des cartes sommaires et un index insuffisant, telle se présente cette nouvelle histoire des arts de l'Orient ancien, qui se recommande aux amateurs non seulement par l'excellente exécution des illustrations, mais encore par le soin apporté à présenter des monuments récemment découverts ou peu connus qu'on chercherait vainement dans bien des publications analogues (Égypte prédynastique, époque d'Amarna, mobilier de Toutankhamon, monuments hittites et proto-araméens, sculptures babyloniennes du temps de Nabuchodonosor, etc.) Je ne sais si la faveur croissante dont bénéficient les arts « non grecs » s'explique, comme le veut M. Schäfer, par un retour du goût moderne

vers l'art « représentatif », sans perspective, sans recoupement, sans raccourcis — je ne crois pas à un retour définitif à l'enfance — mais, perspective à part, l'art égyptien et chaldéen ont des qualités d'observation, d'expression et de décoration assez éminentes pour en justifier, plus que jamais, l'étude approfondie. Les *Propylées* nous fournissent à cet effet un précieux instrument de travail.

T. R.

WALTER ANDRAE. — **Farbige Keramik aus Assur.** Berlin, Scarabæus-Verlag. 1923. Petit in-folio, 36 p. et 36 pl. en couleur.

La plupart des planches de cette belle publication reproduisent des fragments de peintures (généralement émaillées) provenant des fouilles de la Société orientale allemande à Assur (1903-1914) et à Kar-Toukouliti-Ninourta, ville éphémère, située en face d'Assur sur la rive gauche du Tigre (1913). Ce sont des fresques murales, des briques, des vases, des figurines, des rosaces, qui s'échelonnent entre le XIII<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle, av. J.-C. et complètent ainsi très heureusement en arrière l'image de la peinture assyro-babylonienne telle que nous l'avaient révélée les trouvailles de Place et d'Oppert, de Layard et de Dieulafoy, et la frise de Nabuchodonosor découverte à Babylone par les Allemands.

C'est un art déjà sûr de lui-même, en possession d'une technique parfaite que les laboratoires modernes n'ont pas encore pu exactement reproduire. Quelques morceaux sont des chefs-d'œuvre, comme le roi conduisant son bige (pl. 7) et le personnage invoquant son dieu contre le fléau des sauterelles (pl. 10). Les reproductions en couleur sont soignées, mais presque toutes faites d'après des aquarelles prises au moment des fouilles, sans qu'on ait pu en général vérifier de nouveau les originaux dispersés entre la Mésopotamie, Constantinople, Londres, Berlin et le Portugal (où le bateau allemand chargé de nombreux spécimens fut détenu pendant la guerre). Aussi le résultat n'est-il pas entièrement satisfaisant, surtout pour les morceaux où interviennent le rouge et le bleu. L'introduction et le commentaire de M. Andrae sont

extrêmement instructifs et clairs : on appréciera tout particulièrement son introduction sur les éléments et le développement de l'ornement assyrien.

T. R.

Jacques MESNIL. — **Masaccio et les débuts de la Renaissance.** La Haye, Martinus Nijhoff, 1927. In-4, 139 p., 61 pl.

Par une anomalie d'autant plus singulière que les monographies consacrées aux peintres italiens du Quattrocento « abondent et parfois même surabondent », l'un des principaux initiateurs de la Renaissance, le grand Masaccio n'avait pas encore été l'objet d'une étude vraiment digne de lui. L'ouvrage que publie M. J. Mesnil vient à point pour combler cette regrettable lacune. On y trouvera l'analyse la plus pénétrante de l'œuvre du maître florentin qui, malgré l'extrême brièveté de sa carrière, a fait faire à la peinture italienne, embourbée dans la médiocrité après la disparition de Giotto, un pas décisif. La chapelle Brancacci dans l'église des Carmes de Florence, qu'on devrait appeler, bien que sa décoration ait été commencée par Masolino da Panicale et achevée par Filippo Lippi, la chapelle de Masaccio, est un des sanctuaires de la peinture, au même titre que l'Arena de Padoue. M. Mesnil fait ressortir la nouveauté de cet art sobre et fort, complètement dégagé de la tradition giottesque et même de l'enseignement de Masolino da Panicale ; il insiste avec raison — ce que personne n'avait fait avant lui — sur la conception que Masaccio se fait de la perspective, considérée comme un élément de cohésion de l'œuvre d'art.

Son livre remarquablement illustré, riche en aperçus originaux, peut être recommandé comme une des meilleures initiations à l'étude de la Renaissance italienne.

LOUIS RÉAU

G. F. HARTLAUB. — **Giorgiones Geheimnis.** Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. Munich, Allgemeine Verlagsanstalt, s. d. [1925]. In-8° de 86 pages, 44 pl. et 9 fig.

Ce livre, conçu suivant les traditions de l'ancienne méthode philologique que, même en Allemagne, nombre d'historiens d'art répudiaient actuellement, intéresse l'histoire des mœurs et des idées autant et presque plus que l'histoire de l'art. Son auteur cherche à pénétrer le secret de Giorgione, à donner leur sens réel à certaines compositions de cet artiste; les considérer comme les fantaisies d'un peintre-poète rêveur, ne résout pas la question. Giorgione avait son but. Certaines particularités de ses tableaux témoignent qu'il était affilié à une société occulte dont il a traduit les symboles en un langage intelligible pour les seuls initiés. M. Hartlaub base sa principale expérience sur les *Trois Philosophes* de Vienne dont les personnages : un jeune homme studieux, un Oriental d'âge mûr et un vieillard en costume de grand-prêtre, par leur attitude, par les instruments et le grimoire que tiennent leurs mains, incarneraient les trois grades maçonniques. Le prétexte est trouvé pour retracer l'histoire des associations secrètes, principalement en Italie avant et pendant la Renaissance, confréries d'alchimistes ou d'astrologues, académies mystiques, jusqu'à des cercles d'artistes et des « Loges » de nature philanthropique. Ce tableau peut avoir été commandé par une association ou l'un de ses membres pour décorer une salle de réunion. M. Hartlaub examine, sous ce jour spécial, d'autres œuvres, originaux ou copies, du peintre de Castelfranco : l'*Horoscope*, (Dresde), la *Scène du Trône* (Londres, National Gallery), le *Concert* (Palais Pitti, Florence), la soi-disant *Famille de Giorgione* (Venise, Palais Giovanelli); enfin l'étrange *Songe de Raphaël*, conservé par une estampe de Marc-Antoine, serait un *Songe de Giorgione*. De même, sur les portraits attribués à cet artiste, on relève certains indices — objets, lettres, gestes — qui permettent de voir en eux des effigies de « frères ». M. Hartlaub pousse sa théorie à l'extrême, discernant, par exemple, un geste rituel dans la pose assez naturelle que prend la main du soi-disant *Broccardo* de

Budapest. Mais quelques exagérations ne diminuent pas l'intérêt d'un livre qui, grâce à des aperçus originaux, nous fait progresser dans la connaissance du mystérieux Giorgione.

G. R.

Comtesse de MONTCABRIER. — **Un Musée de France** (le Musée National Adrien Dubouché). Paris, Rapilly, 1927. In-8 raisin, 70 p., 59 planches.

Tous les visiteurs de Limoges se souviennent des belles heures qu'ils ont passées dans le Musée fondé en 1867 par Adrien Dubouché, promu Musée National en 1881, et où sont réunies outre les collections originaires du fondateur celles de Jacquemart et de Gasnault acquises par lui un peu plus tard.

La comtesse de Montcabrier, petite-fille de Dubouché, rafraîchira leurs souvenirs par l'agréable promenade qu'elle nous offre à travers le jardin et les galeries bien éclairées où défilent le sarcophage du Bon mariage (XIV<sup>e</sup> siècle), les porcelaines dures de la Chine, du Japon et de la Perse, puis celles de France, d'Allemagne, d'Italie, d'Angleterre, les faïences de Nevers, de Rome et de Moustiers, celles d'Italie et de Delft, de beaux spécimens des verres de Bohême et de Venise, de précieux émaux limousins, enfin quelques bustes et quelques beaux tableaux, notamment des toiles de l'École de Barbizon et un ravissant Nattier. L'auteur de ce joli livre n'a pas voulu faire œuvre d'érudition, mais rendre un hommage mérité à un mécène éclairé et, par quelques aperçus historiques, aider le touriste à mieux goûter et comprendre tant de beaux objets qui éveillent dans son âme sensible un enthousiasme communicatif.

Elle y a parfaitement réussi grâce à l'aimable simplicité de son style, à son information exacte et à une soixantaine d'héliotypies d'un choix intelligent, d'une exécution remarquable.

T. R.

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.



## L'ANNONCIATION DU CHATEAU DE BOIS-HÉROULT

---



os richesses artistiques — et c'est fort heureux — ne sont pas toutes dans nos musées. Ceux-ci, très utiles pour la conservation des œuvres d'art et leur étude, ne constituent pas le cadre le plus attrayant pour une antique statue ou un autre objet précieux. Il y manque ce charme intime, ce goût de terroir que l'on goûte lorsque l'on pénètre dans un sanctuaire inconnu où l'on a eu la bonne fortune de découvrir un chef-d'œuvre.

Cette émotion, nous l'avons éprouvée, lorsque, parcourant, en août 1926, la région du Roumois, il nous fut donné de visiter la chapelle du château de Bois-Héroult, commune d'Écaquelon, près Pont-Audemer, dont son propriétaire M. le marquis de Bartillat nous avait gracieusement ouvert les portes. Là, nous tombâmes en arrêt — si on peut ainsi parler — sur les deux statues représentant la scène de l'Annonciation, statues qui nous firent aussitôt penser aux meilleures œuvres de la statuaire française, et, qu'à notre avis, un Claux Sluter ou un Michel Colombe n'auraient pas désavouées.

Notre curiosité fut d'autant plus piquée que de pareils groupes sont plutôt rares. Car, si les miniatures, fresques, mosaïques, peintures ou bas-reliefs représentant l'Annonciation sont innombrables, on peut facilement compter les statues figuratives de ce mystère. A peine pouvons-nous citer les groupes d'Ecouis (Eure)<sup>1</sup>, de Guiry (Seine-et-Oise)<sup>2</sup>, de Jean Soullas à la cathédrale de Chartres et diverses statues dépareillées. Notons parmi ces dernières : les Vierges de l'Annonciation du musée du Louvre (l'une du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, debout ; l'autre à genoux du <sup>xv</sup><sup>e</sup>, toutes

1. Cf. Louis Régnier, *L'Église Notre-Dame d'Ecouis*, pp. 163-169.

2. *Album des objets mobiliers artistiques classés de Seine-et-Oise*, p. 11, pl. 38 et 39.

les deux en marbre); de Grisy-les-Plâtres (Seine-et-Oise)<sup>1</sup>, du musée Calvet à Avignon<sup>2</sup>, et, comme anges, ceux du musée du Louvre (l'un de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, debout; l'autre du xvi<sup>e</sup>, à genoux), et du musée de Lyon, œuvre du xiv<sup>e</sup> siècle appartenant à l'école pisane.

Mais examinons plus attentivement chacune de ces statues.

Voici d'abord la Vierge (hauteur 0<sup>m</sup>95). Elle est à genoux. C'est l'attitude la plus habituelle au xv<sup>e</sup> siècle. Dans les hautes époques, comme on le constate dans certains ivoires, mosaïques ou tissus byzantins, elle est plutôt assise, « elle reste immobile comme si tout le poids de sa grande mission semblait peser sur elle<sup>3</sup> ». A partir du xiii<sup>e</sup>, la Vierge se lève. Elle est presque toujours debout au xiv<sup>e</sup> siècle. Il en va tout autrement au xv<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle nous plaçons notre groupe. Il y a un changement d'attitude qu'il faudrait attribuer aux Mystères si en vogue à cette période de l'histoire. D'après les *Méditations* du pseudo-Bonaventure et le *Mystère de la Nativité*: « au moment de l'Annonciation, l'ange doit fléchir le genou devant la Vierge, et la Vierge s'agenouiller devant l'ange<sup>4</sup> ».

De plus, la Vierge se détourne pour entendre le message de l'ange. Ce n'est pas l'impassibilité ou la majesté des annonces byzantines, mais ce n'est pas, non plus, l'effroi que l'on remarque dans certaines œuvres de peintres italiens : telle cette toile du musée du Louvre (école de Gênes, xv<sup>e</sup> siècle) où l'on aperçoit un ange descendre en trombe du ciel et une Vierge se lever, et, frappée d'effroi, s'appuyer sur une colonne pour ne pas tomber<sup>5</sup>.

Ici, c'est le calme pieux qui paraît être la note dominante. Une pudique émotion se traduit cependant par le geste admiratif de la main droite levée et par des yeux mi-clos modestement baissés. Elle ne regarde pas l'ange en face, mais l'approche de celui-ci n'a pas troublé le recueillement de sa prière. Son attitude est faite d'humilité, de tranquillité, de vie toute intérieure et suavement rayonnante.

Son visage est délicieusement encadré par des bandeaux maintenus par un diadème de perles et tombant, en nattes, sur le manteau qui l'enveloppe de ses larges plis.

Ce diadème de perles, bien que rare, n'est pas une chose inouïe. On en

1. *Album des objets...*, p. 7., pl. 17.

2. Cf. Louis Régnier, *op. cit.*, p. 164.

3. E. Mâle. *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle*, p. 57.

4. E. Mâle. *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, p. 18.

5. Sur cette attitude, voir chanoine Broussolle. *Études sur la Sainte Vierge; De la Conception Immaculée à l'Annonciation*, pp. 371-374.

voit un absolument identique, au front de la sainte Barbe d'un tableau du musée de Berlin attribué successivement aux frères Van Eyck et à Petrus Christus, intitulé : *La Vierge au chartreux*<sup>1</sup>. Parfois ce diadème comporte à son sommet une fleurette. Il en est ainsi pour une autre sainte Barbe d'un tableau ayant le même titre que le précédent et faisant partie de la collection du baron Rothschild<sup>2</sup> pour la Vierge du musée de Berlin sus-mentionnée, pour un tableau de Jean Van Eyck au musée de Bruges : *La Vierge priée par le chanoine Van der Paele*<sup>3</sup>. Enfin un diadème de perles sommé d'une petite croix ceint le front de l'ange de l'Annonciation du retable de Beaune<sup>4</sup>.

Le pan du manteau, que relève légèrement la main droite, est ramené en avant dans un mouvement de grande allure que l'on retrouve assez fréquemment au xv<sup>e</sup>. A la seule cathédrale d'Évreux, on le remarque trois fois dans une verrière de la chapelle de la Mère de Dieu où sont figurés les mystères de l'Annonciation et de la Nativité.

Le manteau est maintenu sur les épaules de la Vierge au moyen d'un procédé d'une extrême simplicité. C'est un double cordonnet qui va d'un pan à l'autre et se termine par un nœud à boucle. Les statuaires de l'école de Verneuil ont



Cl. Bonnenfant.

## VIERGE DE L'ANNONCIATION

(Château de Bois-Héroult, Eure.)

1. Cf. André Michel. *Hist. de l'Art*, t. III, p. 187, fig. 100.

2. *Ibid.*, p. 191, fig. 101.

3. *Ibid.*, p. 182, fig. 99.

4. Cf. F. de Mély, *Le retable de Beaune*, édition de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, pp. 16-19.



ainsi attaché les vêtements de saint Christophe dans l'église Notre-Dame.

Une tunique couvre un corps qui semble avoir été idéalisé, un corps frêle et délicat de pieuse et tendre Vierge.

La main gauche, parfaitement modelée, tourne les feuillets du livre d'heures qui est sur le prie-Dieu, charmant petit meuble, et véritable document pour l'histoire du mobilier. Celui-ci est recouvert d'une housse dont les franges feraient penser au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, n'était le profil gothique de sa base. Il ne servait pas seulement d'appui, il était encore utilisé comme une petite bibliothèque contenant les livres de piété à l'usage de la Sainte Vierge. L'un nous apparaît de biais montrant le dos et l'une de ses tranches. Une Annonciation sculptée au tombeau du doyen Musée à Wells offre la même particularité iconographique<sup>1</sup>.

Le front est largement découvert et bombé. Tout cela est bien caractéristique d'une époque où florissaient Anne de Bretagne et Bourdichon.

L'ange (hauteur 0<sup>m</sup>98) fléchit le genou droit en abordant la Sainte Vierge. C'est son attitude habituelle au <sup>xv</sup><sup>e</sup>. Mais parfois on l'a représenté faisant la gémulation bien avant et longtemps après ce siècle. Nous indiquons seulement les résultantes générales de nos observations, faisant grâce au lecteur des énumérations très probantes, mais aussi très fastidieuses qui auraient pu appuyer nos dires.

Il est vêtu, semble-t-il, d'une aube très longue et très ample maintenue à la ceinture par un cordon que l'on devine mais que l'on ne peut apercevoir. L'amict apparaît discrètement au-dessus du col de l'aube et est recouvert en partie par la chape.

Celle-ci, s'il faut en croire Barbier de Montault, indiquerait une date. D'après cet auteur, en effet, « l'ange est vêtu d'une tunique et d'un manteau aux hautes époques ; au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, on lui met une aube et une chape ou une dalmatique ; aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles, on ne garde que l'aube sur laquelle on croise une étole<sup>2</sup> ». Bien entendu, les exceptions ne manquent pas à ces règles pour les confirmer.

Détail singulier que nous devons souligner : la chape est maintenue par un fermail en forme de dyptique aux volets arrondis. Il y a là un petit motif iconographique très rare dont nous n'avons trouvé le pendant qu'au retable de Beaune, dans le fermail de la chape du pape Eugène IV, avec cette différence cependant, que le dyptique est serti dans un cadre quadrangulaire et que les volets ont leur face ornée de dessins fleurons<sup>3</sup>.

1. Cf. André Michel, *Hist. de l'Art*, t. III, p. 427, fig. 228.

2. *Traité d'iconographie chrétienne*, t. II, p. 215.

3. Cf. F. de Mély, *op. cit.*, pp. 16-19.

La figure de l'ange pour être moins élégante que celle de la Vierge n'en est pas moins très expressive. Il y a dans sa physionomie quelque chose de la sérénité des cieux d'où il descend, en même temps qu'un accent de gravité bien en rapport avec l'importance de sa fonction.

Ses cheveux, maintenus eux aussi, par un diadème de perles, s'épanouissent en une masse bouffante et frisottante qui nous rappelle soit la chevelure de l'ange de Beaune, soit celle de l'archange Raphaël des *Grandes heures* d'Anne de Bretagne, à la Bibliothèque Nationale.

De la main gauche, le céleste messenger tient un phylactère dont une partie est disparue. Qu'avait-il dans la main gauche ? Un bâton ? Un sceptre ? Un lis ? Le bâton, surtout le long bâton de message des hautes époques ne saurait être admis. De même, croyons-nous, le lis, l'attribut préféré des Annonciations italiennes. Dans nos régions, c'est le court bâton fleuroné, à allure de sceptre qui est principalement en vogue. Ainsi en est-il aux deux Annonciations peintes dans les fenêtres du bas-côté Sud de Notre-

Dame d'Andely et à celle figurée dans une verrière de la chapelle de la Mère de Dieu à Evreux<sup>1</sup>.

Le pauvre ange a perdu ses ailes. Mais il en a eu très certainement autrefois, le sommet des épaules offrant des cavités, vides maintenant, où elles prenaient naissance.



Cl. Bonnenfant.

## ANGE DE L'ANNONCIATION

(Château de Bois-Héroult, Eure.)

1. Cf. Barbier de Montault, *op. cit.*, t. II, p. 216, et Broussolle, *op. cit.*, f. 355-356.

La chape — pas plus d'ailleurs que le manteau de la Vierge — n'a d'orfroï. Mais il n'y a là rien qui doive nous surprendre. Sans doute les verriers du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle mettaient souvent de magnifiques bordures aux habits de leurs personnages, heureux qu'ils étaient de trouver une occasion d'étaler les rutilantes et multiples couleurs de leurs pierres précieuses, surtout lorsqu'il y avait prétexte aux riches « insertions à plomb vif » ; mais chez les peintres ou miniaturistes, il en va tout autrement et, souvent, les orfrois manquent. Ce qui n'empêche pas les peintures des Fouquet, des Bourdichon, des Van Eyck, des Roger Van der Weyden d'être des merveilles.

De même, dans notre groupe, l'œil n'est nullement attiré par la richesse de l'ornementation ou une polychromie dont il ne reste que de faibles traces ; mais il est ravi par la simplicité des attitudes, la parfaite harmonie des lignes, le fini d'une exécution qui révèle un ciseau très exercé et en pleine possession de son art.

Un dernier mot : à quelle école faut-il rattacher ce groupe dont nous ignorons absolument la provenance, mais que nous pensons être une œuvre autochtone ? M. Paul Vitry, l'éminent conservateur du Musée du Louvre, que nous avons consulté à ce sujet, n'a pas hésité à se prononcer pour une influence flamande. Nous nous rangeons volontiers à cet avis, d'autant que l'analogie avec des œuvres comme l'Annonciation du retable du comte Van der Streten-Pontoz<sup>1</sup> ou celle du retable de Beaune attribuée non sans raison à Roger Van der Weyden<sup>2</sup>, est frappante.

En résumé, le groupe de l'Annonciation du château de Bois-Hérault constitue un spécimen remarquable de la sculpture française à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle dont nous avons été heureux de faire connaître au public l'existence et l'exceptionnel mérite.

CHANOINE BONNENFANT

1. Cf. Jean de Bosschère, *La Sculpture flamande aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, fig. 21.

2. Cf. F. de Mély, *op. cit.*, pp. 16-19.



## L'ÉPIEU DE NICOLAS DE LORRAINE

---



A série des armes d'hast du Musée de l'Armée est une des plus complètes qui soient. Si cette suite remarquable n'a pas reçu jusqu'ici toute l'attention qu'elle mérite, cela tient, d'une part, à sa dispersion dans toutes les salles du Musée, sans un groupement par types qui permettrait de suivre l'évolution de chaque modèle à travers les siècles, et, d'autre part, au défaut absolu d'ouvrages ayant traité à fond l'étude des armes d'hast. Le colonel Robert, qui a catalogué les 835 exemplaires que le Musée comptait en 1891 (ce chiffre s'est bien augmenté depuis), déclare qu'il a dû s'en rapporter au *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-le-Duc, et au *Guide des amateurs d'armes* de Demmin dont le chapitre des armes d'hast est, dit-il, « le mieux traité de tout l'ouvrage<sup>1</sup> ». Or, s'il est un point sur lequel ces deux auteurs sont erronés et surtout incomplets, c'est précisément l'étude des armes d'hast, et cette étude ne paraît guère avoir été reprise à nouveau. Les manuels sur l'histoire de l'armement parus depuis n'ont fait que répéter, en les démarquant plus ou moins, les traités de Demmin et de Viollet-le-Duc.

Cette étude est pourtant une des plus attachantes qui soient, si l'on considère que, plus que toute autre elle se confond avec l'histoire de la guerre elle-même. Les types de ces armes ont varié en effet non seulement en raison des modifications de l'armement défensif auquel par là elles se lient intimement, mais encore en raison de l'évolution de la tactique. Sans doute leur étude n'aboutit que bien rarement à faire découvrir, comme celle des armures ou des épées, des attributions illustres ; mais, si

1. Colonel Robert, *Catalogue*, vol. 3, p. 267. note 1.

les héros auxquels ces armes ont appartenu demeurent le plus souvent anonymes, le caractère de leur époque n'est pas moins empreint sur leurs armes d'hast que sur les autres.

Et même quand il s'agit des armes toujours moins luxueuses des hommes de pied, les grands capitaines qui les commandaient n'ont pas toujours dédaigné de partager avec eux le maniement de la pique ou de la hallebarde; Montluc ne dit-il pas, en parlant de cette dernière arme, « qu'il a toujours aimé à jouer de ce baston<sup>1</sup> ».

Enfin, pour ceux qui ne présentent une arme qu'en tant qu'elle a appartenu à l'un des grands noms de l'histoire, il est une série d'armes d'hast dans laquelle ils ont autant de chances de découvrir d'illustres origines que dans celle des épées : nous voulons parler des épieux de chasse. La chasse, on le sait, fut longtemps l'apanage de la noblesse. Sans doute les piqueurs et les *braconniers* qui accompagnaient un prince à la chasse étaient, eux aussi, munis d'épieux; mais l'honneur de servir la bête était le plus souvent réservé au seigneur dont les épieux de chasse partageaient avec l'épée le luxe du décor et la richesse de l'ornementation.

Dans les épieux de cette série que conserve le Musée de l'Armée, il en est un<sup>2</sup> de forme tellement exceptionnelle qu'il ne peut manquer d'attirer l'attention des amateurs d'armes. Sa lame de section triangulaire fournit trois tranchants séparés par des gorges profondes dans chacune desquelles est un canon d'arme à feu. Les trois platines à rouet qui donnent le feu à ces canons sont logées dans la douille, au bas de laquelle trois crocs ajourés fixés à la culasse des canons remplacent l'arrêt des épieux de chasse ordinaires.

Tout cet appareil est entièrement décoré de fines gravures à entrelacs accusant l'art allemand de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. D'élégantes garnitures en fer découpé et gravé surmontent la virole de la hampe où se voient encore les vis qui retenaient un gland aujourd'hui disparu. Cette hampe est elle-même incrustée d'ivoire, et renforcée de trois bandes de fer gravées dans le style du reste du décor.

Enfin sur les trois tambours des platines à rouet sont gravées les aigles aux ailes éployées de l'Empire.

Jusqu'ici, cette arme n'avait au Musée aucune attribution; mais, même en dehors de toute appartenances historique, elle méritait déjà d'être considérée comme extrêmement remarquable. Les épieux de chasse à

1. Montluc, *Commentaires*, t. I, liv. II, p. 353. Paris, Barbin, MDCLXI.

2. Col. Robert, *Catalogue*, vol. III, p. 330, n° K. 660.

canons d'arme à feu sont fort rares, et on cite les Musées qui peuvent se vanter d'en posséder.

Nous allons passer rapidement en revue les musées et collections dans lesquels on rencontre ces pièces curieuses ; on verra que la liste n'en est pas longue.

C'est d'abord le Musée de l'Armée qui, avec l'épieu à trois canons en compte deux à deux canons, les n<sup>os</sup> K. 658 et 661 et un autre à un seul canon à l'extrémité inférieure de sa hampe, K. 659<sup>1</sup>.

Puis le Musée russe de l'Ermitage qui, à côté d'armes blanches munies également de canons d'arme à feu, conserve un bel épieu de chasse à deux canons montés avec des platines à rouet<sup>2</sup>.

Le Musée d'armes de Vienne, possède quatre épieux à canons d'arme à feu : deux à un seul canon, dont l'un a sa lame en feuille de sauge qui peut s'ouvrir en trident sous le déclenchement d'un ressort ; deux autres avec deux canons dont l'un a une lame de pertuisane avec ailerons recourbés, l'autre un fer de hallebarde. Les ailerons de la pertuisane, de même que la hache et le bec de corbin de la hallebarde remplacent la traverse d'arrêt<sup>3</sup>.

L'épieu du duc de Dino comme toute sa collection, fait aujourd'hui, partie du Metropolitan Museum de New-York.

Au Musée de Dresde figurent deux épieux de chasse, munis chacun de deux canons d'arme à feu avec platine à rouet,



EPIEU DE CHASSE  
DE NICOLAS DE LORRAINE  
ART ALLEMAND  
2<sup>e</sup> MOITIE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée de l'Armée, Paris.)

1. Col. Robert, *Catalogue*, pp. 327 et 328.

2. E. von Lenz, *Catalogue*, texte p. 222, *Album*, pl. XVIII. Saint-Pétersbourg, 1908.

3. Quirin von Leitner ; *Waffensammlung in Wien*, pl. XLVII, et texte p. 30 ; — Wien, verlag von H. Martin, 1866, 1870, et Boëheim : *Waffensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 1 pl. XXII. n<sup>os</sup> 1 et 7, et texte, p. 17. La numération de la pl. XXII ne concorde pas avec le texte et va de droite à gauche au lieu d'aller de gauche à droite, en sorte que l'épieu correspondant au n<sup>o</sup> 1 du texte porte le n<sup>o</sup> 7, et celui correspondant au n<sup>o</sup> 7 porte le n<sup>o</sup> 1. — Wien. J. Löwy, 1894.



tous deux fort beaux et richement décorés<sup>1</sup>. L'un de ces épieux sort visiblement du même atelier que l'épieu à trois canons et a été décoré par la même main. Les traverses de ces deux armes sont, comme à Vienne, remplacées par des fers de hallebarde, habitude fréquente en Saxe, non seulement pour les épieux munis d'armes à feu, mais pour les épieux de chasse ordinaires. On peut néanmoins toujours les distinguer des hallebardes de guerre par la lame de leur estoc en feuille de sauge.

Si des musées nous passons aux collections particulières, nous allons trouver encore quelques-uns de ces épieux dans celles de ces collections qui sont de formation ancienne; mais presque toutes sont aujourd'hui fondues dans des Musées.

La collection du Prince Charles de Prusse en possédait trois fort beaux, tous trois munis de deux canons à rouet<sup>2</sup>; comme toute cette collection ils font aujourd'hui partie du Musée de Berlin.

La collection Spitzer comptait également trois armes de ce type, parmi lesquelles il en était une, le n° 266, qui sortait du même atelier que notre épieu à trois canons et avait été décoré par la même main. C'est la dernière fois, à notre connaissance, que des épieux de chasse à canons à rouet ont passé en vente publique et que les amateurs d'armes anciennes ont eu l'occasion d'acquérir ces pièces rarissimes à des prix doux, car ces trois épieux se sont vendus respectivement: 2020, 2050 et 4200 francs. On ne pourrait pas les acquérir aujourd'hui même en multipliant ces prix par 20.

Enfin la collection du duc de Dino contenait aussi un épieu à deux canons à rouet, à lame en feuille de sauge munie à sa base de deux ailerons en forme de dauphins<sup>3</sup>. Malgré ce détail qui pourrait faire croire à une origine française cette arme était allemande comme presque tous les épieux de ce type, à l'exception de l'épieu K. 661 du Musée de l'Armée qui est d'ailleurs d'une autre époque (xviii<sup>e</sup> siècle) et monté avec une platine à fusil.

Mais si tous ces épieux à deux et même à un seul canon sont des raretés aujourd'hui introuvables, que faut-il dire de l'épieu à trois canons qui, lui, est sûrement une pièce unique. Nous ne connaissons aucune collection publique ou particulière qui possède aujourd'hui une arme de ce genre.

1. M. von Ehrenthal, *Führer durch das königliche Historische Museum zu Dresden*, p. 219 pour le n° 202 et p. 223 pour le n° 286. Dresden, Wilhelm Baensch, 1899.

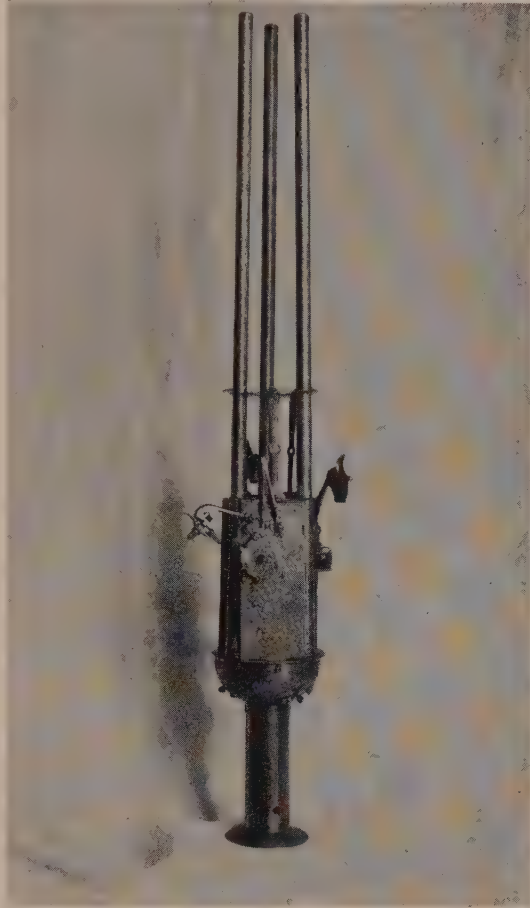
2. Georges Hiltl, *Catalogue*, et pl. XXIX de l'*Album d'héliogravures* édité par Soldau à Nuremberg.

3. Baron de Cosson, *Catalogue du Cabinet d'armes... du duc de Dino*, p. 91, n° H. 54.

Nous devons dire cependant que le Musée de l'Armée si riche sur tous les points, possède encore une partie importante d'un autre épieu à trois canons ; mais elle n'est pas classée parmi les armes d'hast où sa place serait cependant marquée<sup>1</sup>. Elle se compose d'une douille d'acier formant poignée, sur laquelle sont montées trois platines à rouet et trois canons d'arme à feu. La belle gravure allemande qui décore tout cet ensemble est visiblement de la même main qui a gravé le décor de l'épieu K. 660 et les deux pièces sortent sûrement du même atelier ; mais là s'arrête leur ressemblance, et leur mode de monture devait être essentiellement différent.

Beaucoup trop lourd pour être placé à l'extrémité de l'arme, l'appareil M. 1610 devait être monté sur le milieu de la hampe, là où la main du veneur empoigne l'épieu. Au reste, la douille qui forme poignée et à l'extrémité de laquelle sont les détentes suffirait à le prouver. La hampe devait donc se prolonger bien au-delà de l'extrémité des canons, et le fer qui n'avait pas à les loger ne devait avoir aucune analogie avec la lame si curieuse de l'épieu K. 660.

Ainsi placé au milieu de la hampe, cet appareil devait être gênant et encombrant au possible, soit pour le port de l'arme, soit pour son maniement. Il est donc probable que cet appareil ne fut qu'un essai qui



APPAREIL DESTINÉ A ÊTRE MONTÉ  
SUR UN ÉPIEU DE CHASSE  
ART ALLEMAND  
2<sup>e</sup> MOITIÉ DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée de l'Armée, Paris.)

1. Col. Robert, *Catalogue*, vol. IV. p. 289, n° M. 1610.

précéda l'épieu K. 660 et permit la création de ce dernier au vu des imperfections du premier. L'appareil à canons considérablement allégé et très réduit dans son volume a pu être reporté à l'extrémité de la hampe grâce à cet allègement, et grâce aussi à l'ingénieuse disposition donnée à la lame triangulaire dont les évidements profonds ont reçu les canons d'ailleurs très raccourcis. De cette façon la hampe était dégagée, et tous les inconvénients de M. 1610 disparaissaient. Le fait que ce dernier appareil, malgré son parfait état de conservation, n'a ni sa hampe ni son fer appuie encore singulièrement cette hypothèse d'un *essai abandonné*.

Mais quand bien même elle aurait son fer et sa monture complète, l'arme ainsi composée ne pourrait se comparer avec le bel épieu K. 660 que par le nombre des canons et le style de sa gravure. Ce dernier n'en resterait pas moins un objet unique, et une des pièces capitales du Musée de l'Armée tant par sa beauté et l'ingéniosité de sa disposition que par son attribution historique que nous allons établir.

Cet épieu a appartenu à Nicolas de Lorraine, comte de Vaudemont, marquis de Nomény, duc de Mercœur, et beau-père de Henri III; il faisait partie à sa mort des armes trouvées au château de Nomény. Voici comment il fut décrit dans l'inventaire dressé deux jours après le décès, le 26 janvier 1576 (ancien style), par Christophe Prudhomme, lieutenant général au bailliage du marquisat de Nomény :

« Ung espieux à trois quartz, damasquiné, environné de trois petitz pistoletz à rouetx, dont les canons et rouetx sont dorrez et le bois ung peu ossé et guarney de franges de soye bleue et filz d'argent <sup>1</sup> ».

Le gland, ou les « franges de soie bleue et filz d'argent » a disparu, mais nous avons constaté la présence des vis qui avaient servi jadis à le fixer; le reste de la description est d'une précision parfaite.

La lame triangulaire est bien « à trois quartz » ou *carres*; c'est de ce terme en effet que se servaient les anciens fourbisseurs pour désigner les faces d'une lame d'épée qui n'était pas plate, qu'elle fut de section triangulaire ou quadrangulaire. Cette expression bien connue des amateurs d'armes a formé le mot *carrelet*, lame d'épée à trois ou quatre *carres* ou faces. Mais ce mot s'appliquait également au fer des armes d'hast, et pour le prouver il nous suffira de citer un passage des mémoires de Martin du Bellay :

1545 « François de Lorraine duc d'Aumalle... receut un coup de lance dedans la veue <sup>2</sup> qui lui donna entre le nez et l'œil et entra dedans la teste environ demy pied ;

1. *Inventaire des meubles trouvez au chasteau de Nomény après le décès de feu Monseigneur de Vaudemont*, f° 230, r°, n° 50. (Bibliothèque Nationale. Collection de Lorraine, ms. 463.)

2. C'est-à-dire à travers l'ouverture de la visièrre de son armet.



car il faut entendre que le fer de la lance estoit à *trois quarres* et n'estoit gros et avoit environ une paume de long, lequel entra tout dedans la teste avec la douille et bien deux doigts du bois<sup>1</sup> ».

L'arme n'est pas « damasquinée », elle est gravée ; mais il suffit de lire la description des armes comprises dans l'inventaire du château de Nomény pour voir que le rédacteur de cet inventaire, tout lieutenant général qu'il était, confondait la gravure et la damasquine. Bon nombre de ces armes sont mentionnées comme étant à la fois dorées et damasquinées ; citons notamment les suivantes :

« 23. Une autre harquebuzé à canon et rouet doré et damasquiné... de laquelle le fust est aussy enossé... »

« 24. Une autre harquebuzé à canon et rouet dorée et damasquinée... estant le fust ossé en aucuns endroitz... »

« 141. Un mors de cheval estant doré et damasquiné... »

« 151. Une autre gipsière de velours noir avec le fer doré et damasquiné... »

« 158. Ung braquemaire aiant la garniture dorée et damasquinée ».

Or, si la dorure et la gravure s'accordent très bien, il n'en est pas de même de la dorure et de la damasquine, et l'une de ces décorations *exclut l'autre sur un même point*. Par damasquiné, il faut donc ici entendre gravé.

Enfin le bois, nous dit Christophe Prudhomme, est « ung peu ossé ». Il entend désigner par là l'incrustation d'ivoire qui décore la hampe ; on disait en effet au *xvi<sup>e</sup>* et au *xvii<sup>e</sup>* siècle, en parlant des armes dont le fût ou la hampe avait ce genre de décoration qu'elles étaient ossées, enossées, ossaillées ou ossaliées. En plus des exemples de l'inventaire de Nomény que nous venons de citer, en voici quelques autres pris dans un inventaire de la même région. Le premier est suffisamment explicite pour éclaircir le sens des autres :

1629 « N<sup>o</sup> 30. Unze arquebuzes à croc..., l'autre montée sur un bois blanc avec filetz d'os... »

« N<sup>o</sup> 31. Une longue arquebuzé à rouet... le bois ossé ».

« N<sup>o</sup> 36. Deux poitrinaux aussi ossés partout avec leurs custodes<sup>2</sup> ».

L'extrait cité de l'inventaire du château de Nomény s'applique donc exactement à l'épieu K. 660 du Musée de l'Armée, et ne peut s'appliquer qu'à cette arme qui, nous l'avons vu est une pièce absolument unique.

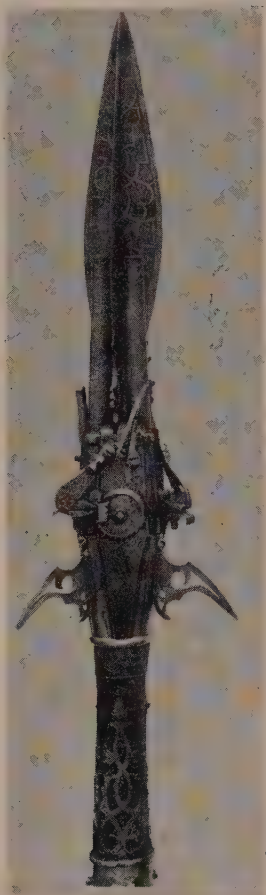
On ne doit pas s'étonner de voir figurer les aigles de l'Empire sur une arme ayant appartenu à Nicolas de Lorraine. Bien que son père, le duc Antoine de Lorraine eût obtenu du Corps germanique en 1542 une déclaration

1. Martin du Bellay, *Mémoires*, liv. X, p. 607. Paris, Gilles Beys, M. D. LXXXII.

2. *Inventaire des armes qui sont au cabinet de l'Hostel de Salm*, en 1629.

Ap. J.-B. Giraud, *Documents pour l'histoire de l'armement*, vol. II, pp. 79 et 80. Lyon, chez l'auteur, 1899.

d'indépendance en faveur de son duché, la terre de Nomény était fief d'Empire, et Maximilien II l'avait érigée en marquisat précisément en faveur du futur beau-père de Henri III. Peut-être même l'épieu aux trois canons fut-il



ÉPIEU DE CHASSE  
DE NICOLAS  
DE LORRAINE  
D'APRÈS  
L'ALBUM DU MUSÉE  
DE L'ARMÉE

un don impérial ; il était digne en tous points d'un amateur de belles armes comme l'était Maximilien II.

Au reste ces épieux-armes à feu, comme d'ailleurs la plupart des armes compliquées, plus redoutables en apparence qu'en réalité, et généralement peu pratiques, sont presque toujours de fabrication allemande. M. Roger-Milès, il est vrai, reproduit notre épieu — d'après Asselineau — comme un produit de l'art français<sup>1</sup> et même comme *un type d'art français* ! Mais dans la même planche, il reproduit, cette fois d'après Sensi et Jubinal, — sans d'ailleurs mentionner ses sources non plus que pour Asselineau, — la corsèque articulée de Charles-Quint<sup>2</sup> qu'il donne également comme un produit de l'art français, et qu'il appelle un épieu à cisaille (!) et à pinces (!!).

Nous ne connaissons que l'épieu K. 661 du Musée de l'Armée dont la signature « Dauphiné, à Tulle » accuse une origine nettement française. Mais cette arme de date tardive (fin XVIII<sup>e</sup> siècle), n'a rien de commun avec la série des épieux à canons que nous avons mentionnés, tous de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et tous allemands, et dont le plus curieux et le plus beau est certainement l'épieu de Nicolas de Lorraine.

Au cours des guerres du Premier Empire, cette belle arme entra dans la collection du baron Percy, chirurgien en chef des armées françaises, amateur passionné d'armes et d'armures. Il est difficile de savoir dans quelle Armerie elle avait été conservée jusque-là ; peut-être était-elle simplement restée au château de Nomény. Le journal du baron Percy fait bien quelquefois mention des armes et des armures qu'il a pu se procurer au cours de ses campagnes<sup>3</sup> ; mais nulle part, dans les treize cahiers qui

1. Roger-Milès, *Les Arts et la Curiosité*, pl. 49.

2. Cf. Comte de Valencia de don Juan, *Catalogo de la Real Armeria*, p. 274. n° I. 96.

3. *Journal des Campagnes du baron Percy, chirurgien en chef de la Grande Armée*, publié d'après les manuscrits inédits par M. Emile Longin. Paris, Plon, 1904.

nous restent de son journal, il n'est question de l'épieu à trois canons. Il est probable que les détails qui le concernent, — si tant il y a que Percy les ait consignés dans ses mémoires, — figuraient dans les cahiers de ce journal qui ont malheureusement disparu<sup>1</sup>.

A la mort du célèbre chirurgien survenue le 18 février 1825, la baronne Percy fit dresser le catalogue de la collection de son mari aux fins d'une vente publique; mais ce dessein n'eut pas de suite, un amateur parisien, M. Durand s'étant rendu acquéreur à l'amiable de l'ensemble de la collection.

Cinq ans après, le 18 janvier 1830, M. Durand mettait lui-même en vente la Collection Percy quelque peu augmentée par lui; voici comment l'épieu aux trois pistolets fut décrit dans le catalogue de la vente :

« N° 214. — Pertuisane fort curieuse dont le fer formant trois tranchants et couvert d'ornements ciselés est accompagné de trois pistolets à rouets dont les canons et les batteries sont également chargés d'ornements; le tout est monté sur une hampe richement décorée par des incrustations en ivoire et en acier. Vers le milieu de la hampe sont placés des ressorts qui communiquent à la détente des pistolets et facilitent le jeu de cette belle arme<sup>2</sup> ».

Il passa ensuite dans la collection du prince Soltykof et fut décrit dans le premier catalogue de cette collection, dressé en 1854. Il avait été reproduit quelques années auparavant dans une des excellentes lithographies d'un des albums d'Asselineau comme étant une des pièces plus remarquables de cette galerie<sup>3</sup>.

A partir de ce moment il subit les mêmes péripéties que celles que j'ai relatées déjà à propos d'une autre arme<sup>4</sup>; nous n'avons par conséquent qu'à les résumer ici.

Acquis par l'empereur Napoléon III pour la galerie d'armes de Pierrefonds, il fut catalogué par PengUILLY-L'Haridon sous le n° 396 de cette collection<sup>5</sup>, et reproduit dans l'album de photographies de Chevallier qui vint trois ans plus tard compléter ce catalogue<sup>6</sup>. En 1865 il fut exposé avec toute la collection de l'Empereur au Musée rétrospectif de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie et fut de nouveau catalogué par PengUILLY<sup>7</sup>.

1. Cf. Emile Longin, *Introduction au Journal du baron Percy*, p. LYII.

2. *Catalogue des Armures et armes diverses composant la collection formée originairement par feu M. le baron Percy, et complétée par M. D\*\*\**, p. 35. Paris, 1829.

3. Asselineau, *Meubles et armes du Moyen Age*, n° 135. Paris, Hauser, s. d.

4. Ch. Buttin, *Le chef-d'œuvre de Gasparo Mola*, *Gazette des Beaux-Arts*, février 1924.

5. PengUILLY-L'Haridon, *Catalogue des Collections du Cabinet d'armes de S. M. l'Empereur*, p. 147, n° 396. Paris, Imp. Impériale, 1864.

6. A. Chevallier. *Album du Cabinet d'armes de S. M.*, pl. 25, n° 396. Paris, Claye, 1867.

7. PengUILLY-L'Haridon, *Catalogue*, etc. p. 59, n° 396. Paris, Librairie Centrale, 1865.



Enfin, en 1880, il entra au Musée de l'Armée où il fut classé et catalogué par le colonel Robert à peu près dans les mêmes termes<sup>1</sup>.

Mais aucun des auteurs qui l'on étudié ne s'est douté de la provenance de l'épieu à trois pistolets auquel nous sommes heureux d'avoir pu restituer son illustre origine.

CH. BUTTIN

1. Col. Robert, *Catalogue*, vol. 3, p. 330, n° K. 660.





Phot. Giraudon.

L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST, PAR JEAN GOUJON

(Musée du Louvre.)

## LA DESCENTE DE CROIX DE JEAN GOUJON

PARMI les sculptures relativement si rares de la Renaissance française que le hasard des découvertes ou des ventes a fait reparaître dans ces dernières années, on peut affirmer sans exagération qu'il n'en est aucune qui puisse rivaliser pour l'importance et la perfection de l'exécution avec l'admirable bas-relief en marbre de l'ancienne collection E. Jones qui fait l'objet de cette étude.

\*  
\* \*

Le relief représente une *Descente de croix* et ses dimensions, 1<sup>m</sup>10 de largeur sur 0<sup>m</sup>64 seulement de hauteur, donnent lieu de croire qu'il avait été commandé pour servir, dans quelque église ou chapelle seigneuriale, de devant d'autel.

L'axe de la composition est marqué par une croix en forme de *tau*, à large traverse. Sur les bras de cette traverse sont appliquées obliquement deux échelles dont les montants dessinent une sorte de pyramide dans laquelle s'inscrivent harmonieusement les cinq figures principales.

Au centre et au sommet, dominant tout, le cadavre du Christ dont les mains ont été détachées, mais dont les pieds sont encore cloués l'un sur l'autre, s'abat comme une masse inerte dans les bras de Nicodème et de Joseph d'Arimathie qui, s'arc-boutant sur leurs échelles, le soutiennent chacun

sous l'aisselle; saint Jean le reçoit au pied de la croix. A droite, la Madeleine à genoux, reconnaissable au vase de parfums qui lui sert d'attribut, contemple ce spectacle poignant en se tordant les mains avec un geste de désespoir.

Les quatre personnages, disposés en diagonale, cantonnent le corps du Christ dont on ne voit pas la face, mais qui se détache isolé, en pleine lumière, comme il convient au protagoniste du drame.

Autour de ce groupe central gravitent quatre figures de femmes très inégalement réparties : trois à gauche, une seule à droite. A gauche la Vierge, incapable de surmonter plus longtemps sa douleur de mère, s'est évanouie dans les bras d'une Sainte Femme agenouillée derrière elle; une de ses compagnes se retourne vers elle avec un air de compassion et s'éloigne vers le fond dans un grand vol de draperies comme si elle allait chercher du secours. Du côté opposé il n'y a qu'une seule Sainte Femme à genoux qui joint les mains. Mais pour équilibrer la composition, l'artiste a très habilement profilé par derrière un fond d'architecture qui évoque la silhouette de Jérusalem, avec son Temple circulaire et son enceinte fortifiée, vue du haut de la colline du Golgotha. Les croix des deux Larrons, plantées de biais, meublent les extrémités du bas-relief; toutefois l'artiste s'est bien gardé d'y accrocher le Bon et le Mauvais Larron, personnages épisodiques qui auraient inutilement détourné l'attention du sujet principal et affaibli l'effet de ce *Lamento*.

Ainsi rien de plus savant, de plus étudié que cette composition d'une clarté parfaite où il n'y a rien qui ne soit essentiel et où toutes les figures, soigneusement hiérarchisées, ont la place et l'importance qui conviennent à leur rôle. Comment ne pas admirer aussi le rythme souverain de cet arrangement où l'équilibre n'est pas l'effet d'une froide et raide symétrie, mais se concilie avec le maximum de liberté et de souplesse !

Même aisance et même souplesse dans les formes nues ou drapées. Le cadavre du Christ qui retombe comme une fleur fauchée décrit une merveilleuse arabesque. Les draperies fines, presque transparentes, soulignent de leurs plis ondulés, sans en rien voiler, l'harmonie des corps parfaits de la Vierge et des Maries.

Beauté païenne, dira-t-on, et dépourvue de tout sentiment chrétien, qui ne convient guère à un pareil sujet. Il est vrai que le Christ mort est beau comme un Apollon, que la Vierge pâmée ressemble à une Ariane abandonnée et que les Saintes Femmes, leurs larmes une fois séchées, pourraient s'ébattre dans une ronde de nymphes. Mais ce paganisme des formes qui caractérise l'art de la Renaissance n'exclut nullement la profondeur et la sincérité du sentiment religieux. Qu'on observe la piété avec laquelle les





DESCENTE DE CROIX  
Bas-relief en marbre, par Jean Gouzon  
(Anc. coll. de Miss E. Jones)



deux Samaritains enturbannés soutiennent le corps supplicié de leur Divin Maître, l'élan de tendresse de saint Jean, le désespoir d'amour de la Madeleine effondrée au pied de la croix et l'on conviendra qu'il y a sous ce costume à l'antique, non seulement un fond de tendresse humaine, mais un incontestable accent religieux. L'œuvre est aussi émouvante qu'elle est belle.

\*  
\* \*

Il serait bien intéressant de savoir par qui, pour quelle église ou chapelle



Phot. Giraudon.

DEUX ÉVANGÉLISTES, PAR JEAN GOUJON

(Musée du Louvre.)

fut commandé un devant d'autel d'une si exceptionnelle beauté. A défaut de documents d'archives ou de simples traditions, un détail peut nous mettre sur la voie : ce sont les armoiries qui se répètent symétriquement aux angles inférieurs du bas-relief. Leur déchiffrement nous permettra de déterminer la famille des donateurs.

Ces armes qui sont d'azur à un château de trois tours d'argent maçonné de sable, accompagné en chef de trois étoiles d'or, appartiennent à une illustre lignée de parlementaires qui occupa au xvi<sup>e</sup> siècle des charges importantes aux Parlements de Toulouse et de Paris<sup>1</sup>. Pierre de Saint-André, premier

1. Nous devons ces renseignements à l'érudition de M. Max Prinnet, directeur à l'École des Hautes Études, dont l'autorité en matière de science héraldique est universellement reconnue.



président au Parlement de Toulouse, fut chancelier de Louis XII en Italie et lieutenant du Roi à Gènes. Un de ses fils, François, qui épousa Marie de Quetteville, vicomtesse de Corbeil, fut nommé en 1514, conseiller au parlement de Paris, présida vers la fin de sa vie la Chambre ardente et mourut en 1571. Ces dates nous laisseraient supposer que c'est lui qui com-

manda notre bas-relief dont le style semble indiquer, comme nous le verrons plus loin, une date voisine des années 1550 à 1560. Cependant cette hypothèse se heurte à une objection. On croit distinguer au-dessus de l'écu la volute d'une crosse. Le donateur ne serait-il pas plutôt le second fils de Pierre de Saint-André, Claude, qui fut évêque de Carcassonne ou son petit-fils Jean, chanoine de Notre-Dame de Paris, qui avait peut-être le droit de porter une crosse abbatiale?

Quoi qu'il en soit, il est certain que ce bas-relief fut commandé par un des membres, parlementaire ou ecclésiastique, de la famille de Saint-André.



FIGURE ORNANT UN ŒIL-DE-BŒUF  
DU VIEUX LOUVRE  
PAR JEAN GOUJON

Une question plus intéressante encore que la détermination de la personnalité du donateur est la découverte du nom de l'artiste qui est l'auteur de ce chef-d'œuvre.

Il est de toute évidence que cette sculpture appartient à la Renaissance française. Si le témoignage des armoiries qui sont celles d'une famille de

parlementaires français ne paraît pas concluant (Pierre de Saint-André avait en effet accompagné Louis XII en Italie et les grands seigneurs, du temps de François I<sup>er</sup> et d'Henri II faisaient souvent des commandes aux artistes italiens), il suffira d'observer que les coiffures des Saintes Femmes sont à la mode de la cour des Valois et qu'elles sont ondulées et échafaudées comme celle de Diane de Poitiers.

D'ailleurs on serait bien en peine de citer un sculpteur italien de cette époque dont le style s'accorde avec celui de notre bas-relief tandis qu'il existe un grand sculpteur français du temps des Valois dont le nom vient immédiatement à l'esprit dès qu'on regarde ces draperies fluides, ce procédé si particulier de relief mince, presque méplat : c'est Jean Goujon<sup>1</sup>.

Comparez les Saintes Femmes de notre *Descente de Croix* avec les Nymphes de la *Fontaine des Innocents*, avec les figures allégoriques qui encadrent les œils-de-bœuf de la cour du Louvre : les analogies sautent aux yeux. L'italianisme des formes et des draperies s'explique tout naturellement si l'on songe que Jean Goujon s'est formé le goût dans le foyer italianisant de Fontainebleau, cette « seconde Rome », qu'il a connu Le Primatice et Benvenuto Cellini, qu'il a vu, parmi les fontes exécutées d'après les moulages rapportés du Vatican, l'*Ariane endormie*, aux formes onduleuses, aux draperies mouillées qui semble bien avoir servi de modèle à sa Vierge évanouie.

Une comparaison encore plus probante est celle qu'on peut faire avec les sculptures religieuses de Jean Goujon. L'autel de la chapelle du château d'Ecouen, reconstitué par le duc d'Aumale à Chantilly, est très voisin de notre bas-relief par le sentiment et par la facture. Mais il y a lieu surtout d'insister sur une œuvre bien connue du Musée du Louvre où l'artiste a traité un sujet presque identique : c'est l'*Ensevelissement du Christ* provenant du jubé de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Ce bas-relief qui représente « Notre-Dame de Pitié à demi-taille »,



Phot. Giraudon.

#### NYMPHES

DE LA FONTAINE DES INNOCENTS  
PAR JEAN GOUJON

1. On consultera sur Jean Goujon les monographies d'Henry Jouin (*Les Artistes célèbres*), de Sir Reginald Lister, Londres, 1903 et surtout la biographie critique de Paul Vitry (*Les Grands Artistes*), Paris, 1908.

c'est-à-dire en relief mince, a été décrit avec complaisance par Sauval dans ses *Antiquités de Paris*<sup>1</sup>.

« Au milieu, écrit-il, Goujon, dans un grand bas-relief, a représenté Nicodème qui ensevelit le Sauveur en présence de la Vierge, de saint Jean et des Maries. Le corps du Sauveur, animé encore de quelques petits restes de chaleur naturelle, y est couché dans un suaire que Nicodème tient avec un autre disciple. Là, ce saint vieillard agenouillé semble employer tout ce que l'âge lui a laissé de forces. De la main gauche il tient le suaire sur lequel son bon maître est étendu et de la droite, il soutient ses reins. La Madeleine aux



Phot. Anderson.

ARIANE ENDORMIE

(Musée du Vatican, Rome.)

pieds du Sauveur, la tête penchée et fondant en pleurs, fait paraître la douleur dans toutes ses actions. L'horreur d'un tel spectacle rend la Vierge si éperdue et à proportion saint Jean et les Maries, qu'ils ne peuvent seconder Nicodème que de leurs larmes et de leurs soupirs. Mais principalement l'art et le savoir de Goujon éclatent dans la figure de Jésus-Christ où il s'est surpassé lui-même; sa tête tombe négligemment, son bras droit suit le branle que Nicodème, lui donne; le ventre et l'estomac sont confondus l'un dans l'autre; toutes les parties en semblent démisées et il n'y en a pas une où on ne voye un embarras de plis rompus par la pesanteur de la tête et l'absence

1. Sauval, *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*, 1724, I, p. 304.



de la vie. Enfin ce bas-relief est admirable et le serait encore bien plus si les marguilliers ne l'avaient point barbouillé de dorure ».

Il nous a paru intéressant de reproduire in extenso ce témoignage de naïve admiration du vieil historiographe parisien : car sa description s'applique presque trait pour trait au bas-relief de la *Descente de Croix*.

Nous savons par les comptes retrouvés en 1850 par Léon de Laborde sur un parchemin de reliure que le « pupitre » ou jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois a été exécuté par Jean Goujon en 1544<sup>1</sup>, c'est-à-dire très peu de temps après qu'il eût quitté Rouen pour s'installer à Paris. Nous croirions volontiers que la *Descente de Croix* de la famille de Saint-André est postérieure d'une dizaine d'années : elle témoigne d'un art plus sûr, d'un sentiment de la beauté antique encore plus affiné.

Ce n'est pas sans surprise qu'on apprend que vers la fin de sa vie, peu de temps sans doute après avoir exécuté ce devant d'autel, ce sculpteur, que Phidias eût jugé digne de collaborer à la frise du Parthénon, fut forcé de s'expatrier pour cause de religion : il passa les monts et se réfugia à Bologne, ville du Primatice. Ainsi Jean Goujon, l'auteur des Nymphes de la *Fontaine des Innocents*, était protestant. Que malgré sa prédilection pour les sujets empruntés à la mythologie païenne, il ait été animé d'un profond sentiment religieux, c'est ce que nous avons eu déjà l'occasion de constater ; mais qu'il ait été calviniste, voilà qui semble en contradiction avec les tendances instinctives de son esprit et de son art. Rien de moins *huguenot* que sa sculpture dépourvue de toute austérité et toute raideur. Ces formes fluides, voluptueuses, où le nu transparait sous le voile diaphane des draperies, trahissent un humaniste plus familier avec le *Songe de Polyphile* qu'avec l'Ancien Testament.

\*  
.

L'effort de la critique a consisté dans ces dernières années moins à enrichir l'œuvre assez restreint qui nous est parvenu sous le nom de Jean Goujon qu'à éliminer les attributions douteuses enregistrées par la tradition. Ce n'est pas aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il faut rappeler la remarquable étude publiée ici même par M. Maurice Roy qui a montré la fragilité, pour ne pas dire le néant, d'une de ces attributions traditionnelles : celle qui consistait à faire honneur à J. Goujon d'un des monuments les plus célèbres de la Renaissance : la *Diane d'Anet*<sup>2</sup>.

Son argumentation serrée a paru sans réplique et, jusqu'à preuve du

1. Les paiements s'échelonnent du 18 mai 1544 au 9 janvier 1545.

2. M. Roy, *La Fontaine de Diane du château d'Anet. Gazette des Beaux-Arts*, 1921.

contraire, bien que l'auteur véritable nous échappe encore, il sera prudent de rayer la *Diane* du catalogue de l'œuvre de J. Goujon. Pourquoi faut-il que cette critique impitoyable dépouille l'artiste d'un ouvrage que le public s'était habitué à considérer comme son chef-d'œuvre ? Ses admirateurs seront d'autant plus heureux de pouvoir compenser cette perte par un enrichissement aussi précieux que le bas-relief de la *Descente de croix*. A défaut d'une signature ou d'une pièce d'archives, il est authentifié à nos yeux par de multiples traits communs avec des ouvrages indiscutables : profils de femmes au nez grec, jet des draperies, facture méplate rappelant le *stiacciato* des Italiens. C'est une merveille qui soutient la comparaison avec les productions les plus parfaites de la Renaissance italienne et qui peut passer à juste titre pour une des œuvres maîtresses de la plus belle période de Jean Goujon.

LOUIS RÉAU.



Phot Giraudon.

TÊTE DE LA DIANE D'ANET  
AUTREFOIS ATTRIBUÉE  
A JEAN GOUJON

# LE TOMBEAU DU MARQUIS DE VAUBRUN

A SERRANT



Le château de Serrant élève sa masse imposante à dix-huit kilomètres d'Angers. Commencé au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, achevé dans les premières années du <sup>xviii</sup><sup>e</sup>, il fut surélevé, agrandi, transformé, restauré au cours des âges et n'en conserve pas moins une majestueuse unité qui ne va pas sans quelque lourdeur.

En 1636, il devint la propriété de Guillaume Bautru (1588-1665), dont on voit encore le chiffre sur le portique de la grille de la cour d'honneur. C'était un « bel esprit »<sup>1</sup> qui fut membre de l'Académie française. Il avait dû son élévation à Richelieu qui le chargea de missions en Espagne. Sa petite-fille, Marguerite-Thérèse de Bautru, épousa le 23 mars 1663 son oncle à la mode de Bretagne : Nicolas de Bautru, marquis de Vaubrun<sup>2</sup> (1633-1675), lieutenant général des armées du Roi, gouverneur de Philippeville, qui fut tué à l'ennemi le 1<sup>er</sup> août 1675, à l'âge de quarante-deux ans, au combat d'Altenheim, quand il fallut repasser le Rhin, au lendemain de la mort de Turenne.

Blessé déjà d'un coup de mousquet au pied, il se fit attacher sur sa selle et chargea ainsi à la tête de ses escadrons pour réparer une manœuvre imprudente. Il fut tué d'une balle au front, ayant battu l'ennemi, « tué en

1. Sous son portrait gravé par Picart (Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale), où il est représenté en cuirasse avec rabat de dentelle, on lit :

« L'illustre original dont voicy la peinture  
« Renferme en son esprit ce qu'il a de plus beau ».

2. Ils eurent trois enfants : un fils, l'abbé de Cormery et deux filles, dont l'une épousa le duc d'Estrées en 1688 et dans la suite lui apporta Serrant. Leur postérité s'étant éteinte au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, Serrant fut vendu en 1749, pour 825 000 livres au comte Walsh, pair d'Irlande, dont la famille de la Trémoille, propriétaire actuelle, est l'héritière.



vainqueur », dit son épitaphe. M<sup>me</sup> de Sévigné écrivait à sa fille le 9 août 1675 : « Nous avons perdu Vaubrun... La perte des ennemis a été grande ; de leur aveu ils ont 4 000 hommes de tués ; nous n'en avons perdu que 7 ou 800 ».

C'est cette mort glorieuse que le tombeau qui s'élève dans la chapelle du château de Serrant est chargé d'immortaliser ainsi que la douleur de la veuve dont on a l'écho dans les lettres de M<sup>me</sup> de Sévigné : « La pauvre M<sup>me</sup> de Vaubrun est entièrement désespérée de la mort de son mari ; elle fait grand'pitié » (7 août 1675). Et le 4 septembre : « M<sup>me</sup> de Vaubrun est à nos sœurs de Sainte-Marie ; elle est comme folle... Elle a fait venir dans l'église le corps de son mari : on lui a fait un service plus magnifique que celui de M. de Turenne à Saint-Denis. Elle a son cœur sur une petite crédence qu'elle voit et qu'elle touche ; elle a deux bougies devant, elle y passe les journées entières du diner au souper, — et quand on vient l'avertir qu'il y a sept heures qu'elle est là, elle ne croit pas qu'il y ait une demi-heure ; personne ne peut la gouverner, et l'on craint tout de bon que son esprit ne se tourne ». Le 14 septembre, M<sup>me</sup> de Sévigné dit l'avoir laissée « prête à devenir folle » et près d'un an après, elle est « toujours dans son premier désespoir » (15 juin 1676).

Voulant dresser un monument « à la cendre chérie de son mari », elle passa à cet effet, le 1<sup>er</sup> mai 1677, un marché par devant Moufle et Ogier, notaires, marché que nous avons retrouvé, après de longues et persévérantes recherches, dans des archives notariales<sup>1</sup>.

Le marché nous donne la date exacte du tombeau : 1677-1678 (il doit être achevé en dix-huit mois), alors qu'on le datait habituellement de 1705. Cependant André Michel avait très justement fait la remarque qu'une veuve aussi éplorée n'avait pas dû attendre trente ans pour s'occuper du tombeau de son mari ; et Keller-Dorian, qui avait le premier soulevé la question de date, écrivait, — en se basant sur la vie de Coysevox par Fermelhuys d'où il ressort que le tombeau était fait avant 1681 : — « Nous ne croyons pas que ce superbe mausolée soit de 1705 comme l'affirment tous les auteurs qui en ont parlé sans d'ailleurs donner la source à laquelle ils auraient puisé cette date ». Le marché donne raison à Keller-Dorian et à André Michel<sup>2</sup> ; mais cependant l'épitaphe, qui est évidemment la

1. Chez M<sup>e</sup> Albert Père, successeur d'Ogier, qui voudra bien trouver ici nos meilleurs remerciements pour toute son obligeance.

2. Un autre marché que nous avons retrouvé dans les mêmes archives notariales, passé entre la marquise de Vaubrun et Martin Desjardins pour « deux chapiteaux corinthiens de plomb et estain » et qui semble se rapporter aux chapiteaux, effectivement corinthiens, des deux colonnes qui encadrent le tombeau, est daté du 14 avril 1678, moment où le tombeau s'achevait sans doute.

source de la tradition, dit formellement qu'il fut posé en 1704 (*posuit et*



TOMBEAU DU MARQUIS DE VAUBRUN  
PAR COYSEVOX ET COLLIGNON

(Château de Serrant, Maine-et-Loire.)

*consecravit anno sæculi XVIII quarto*). Il semble donc qu'après son exécution,

à Paris, le tombeau ait mis très long temps à être érigé. Le marché spécifie d'ailleurs que les entrepreneurs ne seront « pas tenus de faire transporter et voiturier lesd. ouvrages aud. lieu »; peut-être y eut-il des difficultés de transport? Et surtout la chapelle, bâtie à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, d'après M. de Foville, et attribuée à Hardouin Mansart, n'était sans doute pas en état de recevoir le tombeau. Une note de Nivelon<sup>1</sup> dit: « Il n'est pas encore placé ». Rien dans le contexte ne permet de dater cette annotation, mais Nivelon écrit sa vie de Le Brun après la mort de celui-ci, donc après 1690.

Le marché nous donne encore *le prix* du tombeau : 11 840 livres. A ce propos il n'est peut-être pas sans intérêt de donner ici, à titre de comparaison, les prix d'autres tombeaux du xvii<sup>e</sup> siècle, que nous avons pu relever au cours de nos recherches :

Tombeau du cardinal de La Rochefoucauld (par Ph. de Buyster, 1656-1660), 7 400 livres;

Tombeau de Richelieu (par Girardon, 1674-1694), 14 500 livres; mais les marbres sont fournis par la duchesse d'Aiguillon;

Tombeau de Turenne (du dessin de Le Brun, par Tuby et G. Marsy, 1676-1680), 51 691 livres;

Tombeau des Castellans (par Girardon, 1678-1683), 10 000 livres;

Tombeau de Colbert (du dessin de Le Brun, par Coysevox et Tuby, 1685-1687), 17 000 livres;

Tombeau de Lully (par Cotton, buste fourni, 1689-1690), 3 500 livres;

Tombeau de Mazarin (du dessin de Mansart, par Coysevox, Le Hongre et Tuby, 1689-1692), 40 000 livres;

Tombeau d'Henri de Lorraine, comte d'Harcourt (par Coysevox, 1704-1711), 18 000 livres.

Le marché, outre la date du tombeau de Vaubrun et son prix, nous donne encore des certitudes sur ses *auteurs*.

Tous ceux qui se sont occupés de ce tombeau : Célestin Port, (ne parlons pas de Du Seigneur qui a confondu Vaubrun et Vauban!), Stanislas Lami, M. A. Hallays, Keller-Dorian, André Michel, l'ont toujours, sur la foi de Fermelhuys<sup>2</sup>, attribué à Coysevox, ce qui est exact, sans rien spécifier de plus. Cependant nous savions par le précieux manuscrit de Nivelon, cité par M. Jouin dans son *Le Brun*<sup>3</sup>, qu'il est de la composition de Le Brun et « des sieurs Coysevox et Collignon », ce que le marché confirme pleinement: « Le tout suivant et conformément au dessin et modèle qui sera donné par led. sieur Le Brun » qui conserve la direction et présentera les billets pour les paiements.

1. *Vie de Charles Le Brun* par Claude Nivelon, ms. n° 12987, fonds fr. Bibliothèque Nationale.

2. Éloge funèbre de M. Coysevox, sculpteur du Roy. Fermelhuys, 1721.

3. 1889; mais qu'il avait ignoré pour son *Coysevox*, 1883.



Le Brun a su varier la composition des tombeaux dont il a donné le modèle : sa mère sort du tombeau à l'appel de l'ange, Colbert et François de Créquy sont des « orants » accostés de Vertus qui constituent leur Eloge funèbre, Turenne meurt dans les bras de la Gloire, Vaubrun est couronné par la Victoire et pleuré par sa femme. C'est le thème du « mourant assisté ». Le Brun reprendra en 1678, pour le tombeau du duc de Noailles, le dessin d'un mourant assisté par la foi. Ce thème du « mourant assisté » sera repris par Mazeline et Hurtrelle pour le tombeau de Charles de Créquy en 1687, par Girardon pour le tombeau de Louvois (1691-94) et pour celui de Richelieu qui expire dans les bras de la Piété. Enfin, deux tombeaux surtout, parmi les contemporains, doivent être rapprochés de celui de Vaubrun : celui de Turenne et celui du comte d'Harcourt.

La pensée de Le Brun a été bien rendue par les collaborateurs choisis. Ici se place un problème d'importance capitale et d'importance esthétique : comment un artiste peut-il manifester sa personnalité sous Le Brun ? Il impose le fond et la forme, il reste la facture matérielle, le modelé.

L'individualité du sculpteur, son interprétation personnelle par rapport à Le Brun n'éclate nulle part mieux, nous semble-t-il, que dans la statue de l'« Air » de Le Hongre. Quand on a vu, parmi les Dessins du Louvre, le dessin si médiocre de Le Brun pour l'« Air » des « Quatre Eléments » et qu'on compare avec la charmante statue qui s'élève à Versailles à l'extré-



TOMBEAU DE TURENNE  
PAR TUBY ET G. MARSY  
(Dôme des Invalides, Paris.)

mité de la terrasse qui regarde Latone, on se rend compte de tout ce que Le Hongre y a ajouté !

Nous ne pouvons malheureusement pas faire cette comparaison pour les tombeaux, les dessins n'en ayant pas subsisté<sup>1</sup>.

Le marché délimite soigneusement la part respective des sculpteurs ; H. Jouin avait supposé que la part de Collignon était le bas-relief ; nous avons, pour notre part, fait l'hypothèse que la Victoire était de Collignon<sup>2</sup> par analogie avec l'ange du tombeau de la mère de Le Brun, aussi parce que cette délicieuse Victoire a un accent tout particulier, et que la draperie n'est pas celle de Coysevox. Le marché, et c'est ce qu'il nous apporte de plus intéressant, transforme cette hypothèse en certitude.

Coysevox doit faire le soubassement où « sera enchassé le marbre noir pour l'inscription », les armoiries, « un bas-relief de mestail<sup>3</sup> scavoir moityé plomb et moityé estain doré en feuille », « la figure dud. Seigneur marquis de Vaubrun de marbre blanc de cinq pieds et demy de long appuyée sur des troffées, de mesme marbre. Et celle de madicte Dame marquise de Vaubrun son espouze ».

« Et par led. sieur Collignon sera une figure de marbre blanc représentant la Victoire et d'une main tiendra une couronne immédiatement au-dessus de la teste de la figure dud. seigneur marquis de Vaubrun et de l'autre main tiendra un troffée avecq la palme glorieuse lad. figure sera de cinq pieds et demy ou environ proportionnée aux susdites figures, de plus sera par led. sieur Collignon le fond de marbre noir depuis led. tombeau jusques au-dessous du plafond de la corniche de la chapelle où sera mise lad. sépulture » etc.

En outre les deux sculpteurs sont payés séparément : Coysevox, 8 640 livres (pour 2 figures et le bas-relief), et Collignon, 3 200 livres (pour une figure).

De plus le marché figure au répertoire de l'étude sous ce titre : « Marché. Antoine Coysevaux. Jean Colignon », ce qui prouve bien que Collignon n'était pas un collaborateur sans importance.

Le marché fut exécuté intégralement, et, par une fortune trop rare, le tombeau est resté en place dans la chapelle du château de Serrant et il est intact.

Sur un sarcophage de marbre, décoré d'un beau bas-relief doré repré-

1. Ils ont sans doute été détruits après avoir servi de modèles. Au cabinet des Dessins du Louvre, sur près de 3000 dessins de Le Brun, il n'y en a guère qu'une dizaine se rapportant à des tombeaux.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1926. *Le tombeau de Lully*, p. 206.

3. On a souvent discuté sur la composition du « mestail » : plomb et étain. Pour le tombeau de Turenne, la proportion diffère : trois fois plus de plomb que d'étain.

sentant le combat d'Altenheim, Vaubrun est à demi-couché adossé à des trophées ; vêtu à la romaine, il tient de la main droite (la main est très belle) le bâton de commandement. Sa femme, couverte d'un long voile, pleure à ses pieds. Portrait évident, « c'est une des plus belles images



ANGE DE LA RÉSURRECTION PAR COLLIGNON

TOMBEAU DE LA MÈRE DE LE BRUN

(Église Saint-Nicolas du Chardonnet, Paris.)

de la douleur que la statuaire ait jamais réalisée<sup>1</sup> », comme l'a dit M. André Hallays dans son intéressante étude sur le château de Serrant.

1. Le tombeau de Vaubrun est la première œuvre de sculpture funéraire de Coysevox, dont la dernière sera le tombeau du comte d'Harcourt qui lui est très inférieur. Il est à remarquer que Coysevox a signé ce marché (en 1677) *Coyzevaux*,



Au-dessus plane une Victoire ailée qui passe en couronnant le héros. Svelte et légère, elle tient d'une main une couronne de lauriers et de l'autre un trophée. La beauté de la ligne, la grâce de l'attitude, la perfection du modelé enchantent le regard<sup>1</sup>. Cette ravissante figure est bien supérieure à celle du tombeau de Turenne et à celle du tombeau du comte d'Harcourt, œuvre, il est vrai, de la vieillesse de Coysevox.

Le marché nous donne quelques précisions au sujet de son auteur, ce sculpteur Collignon sur lequel on sait si peu de chose que le moindre renseignement est bien venu : l'orthographe de son nom : Collignon avec deux L ; son prénom usuel : Jean, alors qu'on l'appelait Gaspard ; son adresse : rue d'Orléans proche le Jardin des Plantes, faubourg Saint-Victor ; sa signature autographe : *Collignon*.

Nous pouvons établir ainsi l'œuvre de Collignon : en 1669-1672 : l'ange qui sonne la trompette de la résurrection dans le tombeau de la mère de Le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet<sup>2</sup>. Piganiol de la Force le loue extrêmement : « l'ange qui est en l'air et qui sonne de la trompette est dans une attitude et d'une légèreté qu'on ne peut assez admirer ». Cependant il est inférieur à la Victoire<sup>3</sup>.

Le fait d'avoir été choisi par Le Brun pour une œuvre aussi chère à son cœur que le tombeau de sa mère montre combien celui-ci l'appréciait ; il est donc tout naturel que Collignon ait fait peu après (avant 1676) un buste de *Le Brun* ; ce buste en marbre, dont M. Louis Réau a trouvé mention<sup>4</sup> et qu'il a eu l'amabilité de nous signaler, était à l'Académie de Saint-Luc à Rome.

D'après les Comptes des bâtiments du Roi<sup>5</sup>, il fit en 1682 pour Versailles « une figure de pierre pour la grande aile », des « trophées » avec Garnier, et des « vases pour la pièce d'eau en bas du Dragon ».

Collignon exécuta pour le salon de Titon du Tillet « des figures de gran-

alors qu'en 1687 il signera *Coysevox* le tombeau de Colbert, et semble avoir ensuite adopté cette forme qu'on retrouve en 1711.

1. Il faut toutefois reconnaître que la tête semble inférieure.

2. Cet ange fut réparé par Foucou en 1797, après le transport au musée des monuments français, pour 72 francs. Même en tenant compte de la différence de valeur de l'argent, cette somme n'indique pas une restauration importante.

3. Le tombeau de J. Le Bé a été très évidemment copié, même d'une manière servile, une quinzaine d'années après son érection, dans le tombeau de M<sup>me</sup> de Baudéan-Parabère à Niort. M. Desaiivre (*Bulletin des Deux-Sèvres de 1890*) a attribué ce dernier à Tuby et Collignon ; mais il est trop inférieur à celui de la mère de Le Brun pour être des mêmes auteurs. Il n'y a donc pas lieu de l'ajouter à l'œuvre de Collignon.

4. Dans les *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca* par Missirini. (Roma 1823).

5. J. Guiffrey, 1871, t. II, col. 137, 140, 169, 278, 301, 628, 875.

leur naturelle dans des niches qui représentent les quatre saisons... de même que les bas-reliefs en couleur de bronze au-dessus<sup>1</sup> ». Les descendants de Titon du Tillet n'ont pu nous donner aucun renseignement au sujet de ces sculptures. Peut-être ont-elles été vendues ou ont-elles disparu lors de la destruction de l'hôtel de la rue de Montreuil en 1872.

De plus il fit, sans doute, — avant 1689, — le buste de *Lully* qui surmonte son tombeau à Notre-Dame-des-Victoires, dont nous avons établi qu'il était universellement considéré comme étant de Collignon au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Enfin, à une date inconnue, il exécuta un projet de tombeau dont M. Vitry a retrouvé au musée des Beaux-Arts de Copenhague un dessin par B. Picart<sup>2</sup> « sur un modèle de Collignon ». Dans tous les marchés passés au XVII<sup>e</sup> siècle pour des tombeaux, la sépulture doit être faite « suivant et conformément au dessin et modèle » et souvent on ajoute : modèle « appliqué sur du bois » c'est-à-dire une maquette, comme il y en a au musée du Louvre et au Musée de l'Armée. Il ne semble pas que ce projet ait jamais été réalisé; d'ailleurs il n'y a pas d'armoiries.

Le mausolée est conventionnel, avec son sarcophage sur soubassement cantonné de deux figures assises assez médiocres : la Foi et l'Espérance, sa pyramide, symbole d'immortalité, et un ange tenant un double médaillon.



PROJET DE TOMBEAU  
DESSIN DE B. PICART  
D'APRÈS UN MODÈLE DE COLLIGNON  
(Musée des Beaux-Arts, Copenhague.)

1. Brice, 1717, t. II, p. 123.

2. Très beau dessin dont M. Vitry a eu la bonté de nous communiquer l'excellente reproduction ci-jointe.

Cette figure volante rappelle l'ange du tombeau de J. Le Bé et la Victoire du tombeau de Vaubrun (la pose des pieds est presque la même que dans la Victoire), mais n'a pas le charme de cette dernière.

Tel est actuellement le catalogue de l'œuvre de Collignon; nous ne désespérons pas de le voir s'augmenter, — puisque déjà nous avons pu rendre à cet artiste un peu énigmatique deux ouvrages généralement attribués à Coysevox : le buste de *Lully* et la *Victoire*; — mais il ne saurait être bien long puisque Brice<sup>1</sup> disait : « on a peu d'ouvrages (de ce sculpteur) quoiqu'il fut très habile et des plus capables d'exécuter des choses singulières et difficiles ».

Nous ne pouvons dire que Collignon ait été méconnu puisque Piganiol<sup>2</sup> le qualifiait de « sculpteur très habile et même unique pour des morceaux de caractère » et le fait d'être associé par Le Brun à Tuby et à Coysevox montre qu'il était très apprécié de son temps; mais l'oublieuse postérité ne lui a pas conservé le rang auquel il était alors placé. Avec les années quelques noms seulement surnagent auxquels on finit par attribuer presque toute la production de leur époque. N'est-ce pas faire œuvre de justice que de restituer à son auteur véritable cette « Victoire » qui l'honore grandement puisque, universellement attribuée à Coysevox, elle était considérée comme une de ses plus belles inspirations ?

« Ce monument », disait le jurisconsulte angevin Pocquet de Livonnière, en parlant du tombeau de Vaubrun, « vaut qu'on s'écarte de dix lieues pour le venir voir<sup>3</sup> » : admiration justifiée à laquelle nous ne saurions que souscrire, en nous réjouissant d'avoir pu projeter quelque lumière sur cette œuvre trop peu connue qui est un chef-d'œuvre.

M.-E. SAINTE-BEUVE

1. T. II, p. 449.

2. T. V, p. 323.

3. Ms. 1168. Bibliothèque d'Angers.



L'EXPOSITION DE PEINTURE FRANÇAISE  
DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES  
AU MUSÉE DE L'ERMITAGE, A PETROGRAD  
(1922-1925)  
(PREMIER ARTICLE)



LE 22 octobre 1922, fut inaugurée à Petrograd dans dix salles du Palais d'Hiver, attenant à l'Ermitage avec lequel il forme maintenant un seul Musée, une grande Exposition de Peinture française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>. Le directeur de la Galerie de Tableaux, M. Alexandre Benois, avait eu l'idée de grouper les toiles de l'École française rassemblées pendant la Révolution. Ces toiles sont de provenance très variée: les unes avaient jadis orné les murs de différents palais impériaux; d'autres avaient été, par manque de place dans les salles mêmes de l'Ermitage, gardées dans ses réserves; d'autres encore arrivaient d'un dépôt, constitué pendant la Révolution pour y rassembler tous les objets d'art qui furent nationalisés.

L'exposition contenait de merveilleux spécimens de peintures de Valentin, S. Bourdon, H. Rigaud, Santerre, Watteau, Lancret, Lemoine, Natoire, Boucher, Jean-Baptiste et Carle Vanloo, Le Prince, J. Vernet, Greuze, Hubert Robert, Boilly et d'autres peintres français de l'époque.

Il est regrettable que cette superbe collection n'ait pas été cataloguée. L'objet de cette étude est de combler une lacune et de garder un souvenir de cette importante manifestation.

1. Les salles utilisées pour l'Exposition constituaient jadis les appartements de l'impératrice Catherine II. Mais rien ne subsiste plus du luxe d'autrefois, l'incendie de 1837 ayant détruit toutes les merveilles d'art décoratif du XVIII<sup>e</sup> siècle se trouvant dans le Palais.

En été 1925, l'exposition fut clôturée. Le sort actuel des toiles est inconnu. Il y a toutefois lieu de supposer qu'une partie sera incorporée dans les collections de l'Ermitage et que les autres seront remises au Musée des Beaux-Arts à Moscou.

L'exposition s'ouvre sur des tableaux de Valentin et de Poussin.

*Jésus chassant les marchands du Temple* (T. 191, 206<sup>1</sup>. Acquis en 1772, collection Crozat. Palais d'Hiver) et le *Reniement de saint Pierre* (T. 109, 171. Acquis en 1768, collection Brühl. Palais d'Hiver)<sup>2</sup> de Valentin caractérisent parfaitement cet excellent artiste qui n'est pas apprécié à sa juste valeur. Son pinceau hardi et vigoureux, l'harmonie sévère de son coloris, son sens aigu d'observation de la nature lui assurent une place importante dans l'histoire de la peinture française du xvii<sup>e</sup> siècle. Ces toiles sont d'autant plus intéressantes que ce sont les seuls Valentin authentiques connus jusqu'à présent à Petrograd, car les deux tableaux de l'Ermitage le *Jeu aux Dés* et le *Concert* qui lui sont attribués ne sont en effet que des tableaux italiens de l'école de Caravage.

On a sorti des réserves de l'Ermitage deux toiles problématiques de Poussin acquises pendant le règne de Catherine II : la *Victoire de Josué sur les Amalécites* et la *Victoire de Josué sur les Amorrhéens* qui y furent reléguées jadis, leur authenticité n'étant pas suffisamment prouvée. Le comte Ernst Minich qui, en 1773-1785, rédigea le premier un catalogue de l'Ermitage les considérait comme des copies. Et en effet, il est difficile de reconnaître dans cette lourde peinture le pinceau du maître, car, seules, la perfection de la composition, ainsi que la fougue dont elles sont animées, font penser à Poussin. On peut supposer avec O. Grautoff<sup>3</sup> que nous avons là deux des premières toiles du maître, peintes en 1624-26, dont parle Bellori. La troisième toile exposée de Poussin provient de la Galerie Stroganoff; de dimension moyenne, elle représente la *Sainte Famille avec sainte Elisabeth et saint Jean-Baptiste* (T. 64,50) et provient de la collection romaine du cardinal Silvio Valenti-Gonzaga, évêque de Sabine, vendue à Amsterdam en 1763<sup>4</sup>. Cette toile, d'un équilibre surprenant, nous frappe par la pureté de son coloris : c'est un bon exemple des travaux que Poussin exécutait souvent pour les modestes amateurs de son temps.

1. La lettre T indique que le tableau est peint sur toile ; les deux chiffres qui suivent indiquent en centimètres les mesures de hauteur et de largeur.

2. Ce tableau a été gravé par Basan, Walker et Sanders, une variante se trouve à San-Martino, à Naples.

3. *Nicolas Poussin, sein Werk und sein Leben*, 1914.

4. Voir le catalogue de la Galerie Stroganoff, 1800. La toile est gravée par M. Ivanoff dans le grand catalogue, 1807. L'opinion de O. Grautoff qui considère cette toile comme une « mauvaise copie » est certainement injustifiée.

La grande toile la *Sainte Cène* (T. 180,248, tirée des réserves de l'Ermitage) placée au centre de la première salle de l'exposition avait été jadis aussi attribuée à Poussin. En effet, par sa composition, elle se rapproche de la série des *Sacrements*, mais par son exécution même, par la douceur de la touche, par le fondu de ses ors, elle trahit une main d'une tout autre distinction, un tout autre tempérament. Il nous paraît plus exact d'attribuer cette toile à l'école de Le Sueur, de même que celle qui se trouvait dans la même salle et représentait le *Buisson ardent* (T. 137,107. Collection de N. P. Balacheff). Cette dernière toile pourrait être attribuée à Le Sueur lui-même, tant par sa technique que par sa conception.

La riche école de portraitistes français du *xvii<sup>e</sup>* siècle était représentée à l'exposition par une sélection de chefs-d'œuvre : un portrait de Jean Daret par lui-même (T. 77,66, au bas, à gauche, la signature : *Daret J. A. Fecit 1636. Aetatis suæ 21*), le portrait d'un sculpteur inconnu (T. 63,60) qu'on avait jadis considéré comme étant Pierre Puget, le portrait



PORTRAIT DE DELAFOND, PAR H. GASCARD  
D'APRÈS LA GRAVURE DE PIERRE LOMBART

d'un Janséniste, exécuté par un autre peintre inconnu (T. 60,51), le portrait du célèbre journaliste *Delafond* (mort en 1698), peint par H. Gascard (1635-1701) (T. 79,64, gravé par P. Lombart), le portrait de *Fagon*, premier médecin du roi Louis XIV, exécuté par Jean Jouvenet le Grand (1644-1717). Ces toiles sont d'excellents modèles de la peinture réaliste du *xvii<sup>e</sup>* siècle. Le portrait de Daret, exécuté avec grand soin, se rapproche des meilleurs portraits de l'école des Le Nain. Les portraits de Delafond et d'un Janséniste inconnu sont magnifiques par leur expression vivante. En ce qui concerne le portrait de Fagon, il peut être considéré comme un des chefs-



d'œuvre de Jouvenet. Il est peint en des tons plutôt foncés, dans une pâte riche; le visage jaunâtre et légèrement boursoufflé du célèbre médecin est évoqué d'une façon saisissante. Tous ces portraits proviennent de la collection des Miatleff qui date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui contenait un choix remarquable de portraits français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>.

Un autre portrait modestement placé dans un coin de la première salle de l'exposition fait preuve des mêmes qualités. C'est le portrait d'un jeune officier (T. 117,95) acquis par l'Ermitage en 1897 après la mort du prince A. B. Lobanoff-Rostovsky, ministre des Affaires Étrangères. Ce portrait a été considéré à l'exposition comme appartenant à un peintre français inconnu du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais en l'examinant de plus près, il est facile de reconnaître le pinceau de Sébastien Bourdon. Il est d'une gamme bleu-argenté, la préférée du peintre. Le jeune homme porte une cuirasse d'argent, un casque également d'argent, orné de plumes d'autruche blanches, et d'une écharpe bleu-azur, le tout sur un fond de paysage classique, au vaste ciel. Le portrait est peint avec la légèreté et la facilité de pinceau qui caractérisent les toiles de ce peintre. L'expression méditative, rêveuse, mélancolique, se rencontre souvent dans les portraits de S. Bourdon. Nous retrouvons des traits analogues dans le portrait du peintre exécuté par lui-même (Louvre) ainsi que dans le *Portrait d'un Espagnol* du Musée Fabre à Montpellier.

Un frappant portrait du célèbre architecte *J. H. Mansart* (1645-1708), portant un manteau de soie violet, brodé d'or, exécuté par Joseph Vivien (1657-1735) (T. 74,59, gravé par Edelinck. Collection Miatleff) et un autre de *Hortense Mancini, duchesse de Mazarin* (1640-1699), très finement exécuté par P. Mignard (1612-1695) (T. 80,65. Collection Olive)<sup>2</sup>

1. Tous ces portraits sont reproduits dans la revue artistique de Moscou *La Toison d'or*, 1906, nos 11-12, accompagnant un article consacré à la collection Miatleff par Alexandre Benois, qui étudia et identifia tous ces portraits.

2. Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ce portrait appartenait à la belle collection du comte André Rostopchine, fils du célèbre comte Théodore Rostopchine. Dans le catalogue (édité en 1852) de cette collection, ce portrait est mentionné sous le n° 132, comme étant l'œuvre de Gaspard Netscher « portrait sur toile de forme ovale, *Hortense Mancini, duchesse de Mazarin* ». Après avoir fait partie de la collection N. M. Smirnoff, puis de celle de D. A. Benckendorff, il passa dans la collection Olive, une des plus remarquables de Pétersbourg. Ce portrait a été reproduit dans *Staryé-Gody*, avril-juin 1916. Il est d'un très beau coloris, un corsage noir, richement brodé d'or, des manches en satin blanc orné de rubans noirs, le buste et la coiffure de la jeune femme sont parsemés de ravissantes fleurs. L'exposition possède un second portrait également attribué à Mignard et que l'on considère comme représentant *Marie Mancini* (T. 73, 56, provenant de la collection des héritiers de la grande-duchesse Marie, fille de Nicolas I<sup>er</sup>). Ce portrait est peint d'une façon bien plus vive que le précédent, peut-être c'est l'œuvre d'un peintre flamand; les tons en sont également très beaux, une robe noire avec des manches d'un blanc éblouissant, ornée

représentaient parfaitement le portrait français de la seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, art qui atteint son épanouissement dans l'atmosphère de luxe et de faste de la Cour du Roi-Soleil.

Deux des portraitistes principaux de l'époque, Rigaud et Largillierre, étaient représentés à l'exposition d'une façon insuffisante pour pouvoir juger de leur importance.

De Rigaud on ne voyait que le portrait d'un inconnu, savant ou philosophe, dont les traits rappellent un peu ceux du philosophe anglais J. Locke ; il nous apparaît drapé dans un manteau marron, tête nue, avec de longs cheveux gris (T. 80,65. Le châssis porte une ancienne inscription : *Ce portrait est de M. Rigau, 1706*, et sur l'envers de la toile, on lit : *à S. A. le prince A. Bel*)<sup>1</sup>. L'œuvre est surprenante par sa finesse, par sa pénétration de l'âme du modèle.

Le second portrait, représentant un contemporain de Pierre le Grand, le comte *André Artamonovitch Malvéeff* (1659-1728), ambassadeur de Russie à Paris, et provenant de la collection de feu P. P. Dournovo (T. 77,62), ne peut, après examen plus minutieux, être considéré comme une œuvre originale de Rigaud. A en juger d'après la peinture défectueuse, le dessin décidément faible, cette toile serait une copie d'un portrait perdu de Rigaud, mentionné dans *Le Livre de Raison* en 1706. Elle a été gravée en 1766 par un graveur russe, J. Kolpakoff. Il est probable que cette gravure a contribué à faire croire que ce portrait était effectivement une œuvre originale de Rigaud.

Largillierre n'était représenté à cette exposition que par une bonne copie ancienne du beau portrait de *Pierre-Vincent Bertin*, maître des Requêtes, gravé en 1694 par C. Vermeulen (T. 64,52. Collection Miatleff).

Le portrait de deux dames par J. B. Santerre (1658-1717) se montre digne du voisinage des deux grands maîtres précédents (T. 146,113. Au bas, à droite, se trouve la signature : *J. B. Santerre 1699*. Ce portrait fut acquis pendant le règne de Catherine II et se trouvait jusqu'à présent au palais de Gatchina)<sup>2</sup>. Les deux dames au visage très dissemblable représentées en

de rubans jaunes. Ce portrait est reproduit dans le livre du baron N. Wrangel, *Héritage de la grande-duchesse Marie Nicolaevna*. A l'école flamande nous attribuons aussi un joli portrait d'un jeune homme (collection Olive), dont la copie partielle se trouve dans le musée d'Orléans, où elle est mentionnée comme le portrait du comte de Guiche.

1. Dans *Le livre de Raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, édité par J. Roman (Paris, 1919), il ne fait mention d'aucun portrait pouvant correspondre à ces données.

2. Il est très intéressant de savoir quelles sont les personnes peintes par Santerre sur ce portrait. A. A. Troubnikoff suppose (*Staryé Gody*, juillet-septembre 1914) que ce portrait représente une certaine M<sup>me</sup> Bolotte et sa fille. Nous avons pu toutefois obtenir quelques nouvelles données. En feuilletant le catalogue de vente de la collec-

toilettes d'un bleu foncé presque noir, brodées d'or, au premier plan nous voyons des vases dorés, sur un fond marron.

En ce qui concerne la peu nombreuse collection de tableaux d'histoire du xvii<sup>e</sup> siècle, nous notons en premier lieu deux belles répétitions des toiles de Charles Le Brun qui se trouvent au Musée du Louvre : *Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*, 1689, et *Jésus portant sa croix*, 1687 (T. 154,212 ; 154,210. Collection de la comtesse S. Ignatieff). Il faut également mentionner la *Cléopâtre mourante*, de P. Mignard (T. 134.101. Acquisée pendant le règne de Catherine II. Réserves de l'Ermitage), la *Sainte-Cécile* de Nicolas Colombel (1646?-1717) (T. 102,132, collection Miatleff)<sup>1</sup>, une petite toile de Nicolas Loir (1624-1670). *l'Ange apparaissant à Agar et Ismaël* (T. 29,43. Palais d'Hiver)<sup>2</sup>, l'excellente répétition (T. 91,61, collection A. A. Voeïkoff) du grand tableau de J. Jouvenet, *Jésus-Christ descendu de la Croix et étendu par terre sur un linceul* (Salon 1704, gravé par A. Loir) et enfin la toile capitale d'Antoine Coypel (1661-1722), *Zéphyre et Flore* (T. 140,121. Collection Landshoff), qui avait jadis appartenu au Régent et a été gravée par B. Picart, 1701, Duflos et B. Lens)<sup>3</sup>.

tion du peintre Aved, 1766, nous avons trouvé sous le n° 118, une description détaillée du portrait de l'Ermitage : « Les portraits de deux fameuses comédiennes du dernier siècle, dont l'une, que l'on croit être la Chanmeslé (*sic*), est représentée en Cornélie, la main appuyée sur l'urne qui renferme les cendres de Pompée son époux. Ce tableau est beau et d'un bon coloris ; il est peint sur une toile de 4 pieds 5 pouces de haut, sur 3 pieds 4 pouces de large ».

Il est important de noter que, déjà au milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, on ignorait les personnes représentées sur ce portrait. Il est douteux que le portrait représente l'illustre tragédienne du temps de Louis XIV, morte en 1698. Il est toutefois possible que nous ayons là un portrait soit posthume, soit terminé après la mort de la célèbre actrice. Au cours de la vente Aved, le portrait fut acquis par Remy pour £ 160, d'où il passa bientôt dans la collection de Catherine II ; il en est déjà fait mention dans le premier catalogue de l'Ermitage, 1773-1785.

1. Cette toile avait appartenu à J. Y. Fréderix (1723-1779), banquier de Catherine II, d'où elle passa dans la collection de Miatleff.

2. La toile fut gravé par J. Colemans à l'époque encore où elle se trouvait parmi la collection de M. Boyer d'Aguilles à Aix. Le pendant de cette toile se trouve dans les réserves de l'Ermitage (*l'Ange apparaissant à Sara*) et a également été gravé par J. Colemans et provient de la même collection. Dans le premier catalogue de l'Ermitage, 1773-1785, cette toile est par erreur attribuée à L. Licherie (1629-1687).

3. Au musée de Quimper se trouve également une toile de Coypel traitant le même sujet et presque de mêmes dimensions, mais d'une tout autre composition. Elle a été remise à ce musée par le Musée du Louvre où elle avait été transportée après avoir fait partie de la collection de Louis XIV à Trianon. Une de ces toiles avait été exposée au Salon de 1699. Le même sujet avait été traité par le peintre, en petite dimension, sur cuivre : ce tableau, de même que son pendant *Vertumne et Pomone*, parut à la vente de Charles-Antoine Coypel, 1753, n° 92. Il a été gravé par Gaspard Duchange.



Notons encore parmi ces noms célèbres celui d'Alexandre-François Desportes (1661-1743). Son grand tableau groupant un chien, un gibier mort, des légumes (T. 121,135. Acquis pendant le règne de Catherine II. Palais d'Hiver), sera une acquisition précieuse pour l'Ermitage qui ne comptait point jusqu'à présent de chefs-d'œuvre du maître<sup>1</sup>.

Dans ce paisible entourage académique se distingue la petite toile de Charles de la Fosse (1636-1716), *Suzanne et les Vieillards* (T. 64,20. Acquis pendant le règne de Catherine II. Palais d'Hiver). D'une exécution brillante, d'un ton extrêmement chaud, c'est en effet un des chefs-d'œuvre les plus précieux du remarquable coloriste de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, qui relie deux époques de peinture française. Tout en trahissant l'influence de Rembrandt, par la beauté des tons d'un brun-rouge superbe sur le fond duquel rayonne si joliment le corps argenté de Suzanne, cette toile, de par sa ligne, de par le jeu ravissant de ses teintes, paraît être d'un précurseur du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Au point de vue du coloris, il faut signaler encore un tableau d'un peintre, actuellement oublié, Jean-Baptiste Forest (1636-1712), représentant un *Berger et une bergère*, à l'ombre des arbres; au fond on aperçoit une statue en marbre, au-dessus un ciel nuageux (sur bois, 43,30. Acquis pendant le règne de Catherine II. Palais d'Hiver). Ce tableau est exécuté avec un si rare brio, qu'il évoque les précieuses fantaisies de Diaz de la Peña.

Ces élans de fantaisie des peintres-coloristes, tels que Santerre, Forest<sup>3</sup>, etc..., engendreront pour ainsi dire la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle de Watteau, Lemoine, Fragonard, — époque qui renouvela cet art par toute une gamme d'effets jusqu'alors inconnus.

Watteau, l'âme de cette Renaissance artistique, était admirablement représenté à l'exposition.

Au centre, brillait une grande et superbe toile : *La Sainte Famille* (T. 117,

1. L'exposition était en général pauvre en natures mortes. Outre celle de Desportes, nous n'y vîmes que deux toiles de Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), des *Fleurs* (T. 46,39. Acquis par Catherine II. Réserves de l'Ermitage) et un *Bouquet de Fleurs*, à côté duquel sont deux doguins (T. 130,96. Acquis par l'Ermitage avec la collection de P.P. Semenov-Tian-Chansky, en 1911) et une curieuse toile de Jean-Baptiste-Marie Huët (1745-1811), un *Chien attaquant un dindon* (T. 65,97. En haut à droite, signature : J.-B. Huët 1789. Collection privée.

2. Le comte Minich écrit de ce tableau dans son catalogue, 1773-1775 : « Il est brillant et des plus beaux de ce maître ».

3. Il est nécessaire de noter que Forest fut en son temps un artiste si éminent que Watteau lui-même l'imita dans certains de ses tableaux ; par exemple, à la vente Charles-Antoine Coypel, 1753 il y avait deux toiles de Watteau, *Acis et Galathée* et *Chasse aux oiseaux* desquelles le catalogue de la vente nous dit : « Watteau paraît y avoir voulu imiter la manière de Forest ».

47. Palais de Gatchina)<sup>1</sup>. Par la liberté de sa conception, par la douceur de ses tons, cette toile rappelle les plus belles créations de Rubens et de Van Dyck. L'accord du manteau bleu de la Madone avec le corps rose pâle argenté de l'Enfant Jésus est d'une rare beauté.

Trois grands panneaux décoratifs (T. 150, 103 ; 150, 84 ; 150, 84), achetés



LA SAINTE FAMILLE, PAR WATTEAU

encore pendant le règne de Catherine II et conservés depuis au Palais de Marbre de Saint-Pétersbourg, sont des documents des plus intéressants de

1. Ce tableau a préalablement appartenu à l'ami de Watteau, l'amateur d'art Nicolas Hénin (1691-1724), puis il a orné les collections de J. de Jullienne et du comte de Brühl, et finalement il a été acquis par l'impératrice Catherine II, avec toute la collection de Brühl. Cette toile fut gravée par J. Bernard du Bos et par Ch. L. Wüst.

l'œuvre de Watteau<sup>1</sup>. Tous, ils représentent des réunions de personnes élégantes s'occupant, à l'ombre des arbres, soit de musique, soit de danse, soit d'amour... Ces trois tableaux sont tenus dans la même gamme sombre de l'ombre d'un vieux parc, délicatement rompue par des taches fines et légères de couleur rose, jaune pâle, verte des toilettes de femmes et des habits d'hommes. Par leurs dimensions, ces tableaux sortent du cadre ordinaire et sont plutôt des panneaux décoratifs. La peinture, malgré sa plénitude et sa noblesse, présente un caractère quelque peu monotone. On y voit le pinceau merveilleux d'un grand maître, mais dont la main serait lasse. M. Alexandre Benois a certainement raison, de dire que Watteau a peint ces tableaux vers la fin de sa vie, très vraisemblablement pendant son séjour en Angleterre. Néanmoins, ils sont empreints de cette finesse d'observation et du sens aigu de la réalité qui caractérisent toujours Watteau : son dessin nerveux vivifie toujours ses œuvres. Par cette nervosité, cet accent, on peut toujours distinguer Watteau de Lancret et de Pater qui



PANNEAU DÉCORATIF, ATTRIBUÉ A WATTEAU

1. Ces trois tableaux ont été reproduits pour la première fois dans l'*Histoire de l'Art de tous les Temps et de tous les Peuples* d'Alexandre Benois. Voir aussi l'article de V. Miller — « Ein Spätwerk Watteaus » *zeitschrift für bildende Kunst* 1926-1927, heft 11, p. 255-264. M<sup>lle</sup> F. Ingersoll-Smouse, l'auteur d'une monographie sur Pater (sous presse) suppose que ces tableaux sont peints par Pater.



sont plus superficiels, plus coquets. Les lointains du panneau central trahissent cette mélancolie qu'on rencontre si souvent dans les paysages de Watteau<sup>1</sup>.

La *Boudeuse* (T. 42, 34. Galerie Stroganoff. Gravée par Ph. Mercier)<sup>2</sup> nous permet d'apprécier tout l'esprit fin, léger, à la fois naturel et recherché de Watteau. La robe de soie noire de la jeune dame et l'habit jaune foncé du cavalier se détachent sur un fond de verdure et un ciel bleu nuageux. Le tableau est exécuté avec grande finesse et minutie. Nous trouvons les mêmes qualités dans le petit tableau du maître, représentant des personnages de la



« COQUETTES QUI POUR VOIR GALANTS AU RENDEZ-VOUS »  
PAR WATTEAU

Comédie italienne (sur bois, 19, 24. Palais de Gatchina), très connu par la gravure de H.-S. Thomassin, accompagné de ces vers : « *Coquettes qui pour voir galants au rendez-vous...* »<sup>3</sup>.

1. Le duc de Sutherland possède à Londres une copie de la partie centrale d'un des panneaux, représentant des musiciens.

2. Cette toile a été acquise à Paris, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par le comte Paul Sergeievitch Stroganoff, amateur érudit, qui avait rassemblé dans sa maison de la rue Sergievskaja à Pétersbourg, une magnifique collection de peintures. A la mort du comte Paul Stroganoff, la *Boudeuse* passa par legs dans la célèbre galerie de la famille Stroganoff, sur la Perspective Nevsky. Actuellement cette galerie est transformée en musée.

3. Cette toile est reproduite par E. H. Zimmermann : *Watteau* (« Klassiker der Kunst », 1912, page 122). Il y exprime une opinion totalement erronée, — celle que ce



LA BOUDEUSE  
par WATTEAU  
(Musée de l'Ermitage, Pétersbourg)





Enfin le septième et dernier tableau de Watteau est une surprise pour tous les admirateurs du maître. Il fut trouvé par M. Alexandre Benois au palais de Tsarskoié-Sélo. Il représente un homme en robe de chambre, se sauvant d'entre les mains de médecins trop empressés. Ce tableau a été gravé par le comte de Caylus (son eau-forte a été achevée par F. Joullain), avec les vers : « *Qu'ay je fait, assassins maudits...* ». (Sur bois, 27, 37. Acquis pour l'Ermitage, sous le règne de Catherine II, dans la collection Brühl). Mariette, dans son *Abecedario*, le comte Minich dans son *Catalogue de l'Ermitage*, considèrent que ce tableau représente Watteau lui-même, fuyant les médecins. La composition de ce tableau présente un caractère assez théâtral, ce qui a fait croire qu'il est une illustration du *Malade imaginaire*, ou de *Monsieur de Pourceaugnac*<sup>1</sup>. La peinture est tenue en des tons clairs, qui ont quelque peu souffert du temps ; les silhouettes ressortent sur le fond merveilleux du ciel d'un bleu-gris léger et des arbres gris-verts<sup>2</sup>.

L'école de Watteau était représentée à l'exposition par plusieurs intéressantes toiles de Lancret et de Pater.

De Lancret on voyait : une petite toile, assez mal conservée, les *Baigneuses* (T. 21, 25. Acquis en 1769, dans la collection Brühl. Gravée par P.-E. Moitte. Palais de Gatchina), un tableau sur cuivre, d'exécution très fine, quelque peu dans le goût hollandais, dont le sujet est tiré du conte de La Fontaine : les *Troqueurs* (28, 36. Salon 1738. Acquis pendant le règne de Catherine II. Palais de Gatchina), le tableau capital et qui comptait certainement parmi les œuvres de la jeunesse du peintre, à en juger d'après une certaine rigidité des figures le *Concert à la lisière d'un bois* (T. 76, 107.

tableau serait « par erreur attribué à Watteau ». Ne connaissant cette toile que par les photographies et se ralliant à l'opinion du baron N. N. Wrangel, l'auteur considère qu'elle est une copie exécutée par Ph. Mercier d'après l'original de Watteau. Sur l'envers de la toile on lit une inscription collée, d'après laquelle on voit qu'elle a jadis appartenu à Nicolas Bailly (1659-1731), artiste et conservateur des collections royales. Par la suite la toile passa en la collection de L. A. Crozat, baron de Thiers, et, en 1772, elle fut vendue, avec toute cette collection à Catherine II.

1. C'est ainsi qu'est marquée l'ancienne copie de ce tableau, se trouvant au Musée de la Société Historique à New-York,

2. Différents tableaux du même sujet attribués à Watteau ont paru à certaines ventes des XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Voir à ce sujet l'ouvrage de E. Dacier et A. Vuallart — *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1922, v. III, n° 150. Il est en effet impossible de juger d'après les annotations de catalogue de l'authenticité de ces tableaux. Voir également dans *La Revue de l'Art*, 1921, n° 7-8, consacré à Watteau, l'article de Camille Mauclair, *La maladie de Watteau*. M. V. Miller a publié un article traitant uniquement de ce tableau, *Le Docteur de Watteau*, qui parut dans la revue *Gorod* (La Ville), Petrograd, 1923, n° 1 (seul paru).

Acquis sous le règne de Catherine II)<sup>1</sup>, d'un ravissant coloris gris, jaune et rose, et enfin un tableau, de facture large et chaude : *Concert dans un parc* (T. 80, 100. En ovale. Collection des comtes Vorontzoff-Dachkoff). Le paysage de ce dernier tableau, un parc ombragé, sous un ciel nuageux, rappelle, par la beauté de sa peinture, les meilleures œuvres des paysagistes anglais des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>2</sup>.

Pater est l'auteur de l'*Aimable Entrevue*, connue par la gravure de J. Tardieu (T. 44, 33. Provient de la collection Damery. Acquisée probablement sous le règne de Catherine II. Palais de Peterhof).

Nous voudrions également restituer à Pater deux tableaux peints sur



« QU'AY-JE FAIT, ASSASSINS MAUDITS », PAR WATTEAU

cuivre : le *Pique-nique* et une *Société dans un jardin* (leur dimension est respectivement de 43 et 52. Acquis sous le règne de Catherine II et mentionnés dans le premier catalogue de l'Ermitage, 1773-1785, comme étant des œuvres de Watteau. Palais d'Hiver), ils sont, à l'exposition, attribués à un peintre inconnu de l'école de Watteau. En effet, quoique sensiblement sous

1. A partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début de la Révolution, ce tableau se trouvait dans la villa personnelle de Sa Majesté à Peterhof, construite par l'architecte Stakensneider à l'occasion du mariage du grand-duc Alexandre Nicolaevitch, le futur Alexandre II, avec la grande-duchesse Marie Alexandrovna.

2. On trouve la reproduction de tous ces tableaux dans la monographie de M. G. Wildenstein, *Lancret*. Paris, 1924, nos 80, 81, 105, 155. Catalogue nos 297, 298, 429, 675.

l'influence de ce peintre, ces tableaux trahissent le pinceau de leur auteur, par le caractère même de leur peinture, par le jeu changeant des couleurs douceâtres, par l'agitation et l'encombrement de la composition, ainsi que par les proportions allongées (si caractéristiques de Pater) de toutes les



LA BAIGNEUSE, PAR FRANÇOIS LEMOINE

figures, qui transforment les vivants personnages de Watteau en gentilles poupées de cire<sup>1</sup>.

1. Ces deux tableaux rappellent par leur caractère, ainsi que par leur composition deux gravures anonymes, reproduites dans l'ouvrage de E. Dacier et A. Vuatart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1922, vol. III, n<sup>os</sup> 315, 316.



Deux autres tableaux de l'école de Watteau : la *Diseuse de bonne aventure* et la *Danse sur un petit pré* (T. 46, 54. Même provenance que les deux tableaux précédents) sont peu intéressants comme peinture, mais l'observation très juste de la vie qu'ils trahissent nous porte à les attribuer à l'un des très proches disciples de Watteau. Peut-être sont-ce des anciennes copies d'après des originaux de Watteau, peints par lui dans sa jeunesse.

Tout de suite après Watteau, nous désirerions mentionner un peintre aujourd'hui totalement oublié qui — de même que Watteau — a su exprimer d'un façon très nette et précise, le goût de son temps. Nous voulons parler de Jacques de la Joüe (vers 1686-1761) dont nous vîmes à l'exposition



TÉLÉMAQUE CHEZ CALYPSO PAR NATOIRE

un paysage représentant un parc, avec pavillon et fontaine, la silhouette d'une dame et de deux cavaliers (T. 95, 116. Au bas à droite, la signature : *Lajoüe*. Collection Olive).

Si Watteau et tous ceux qui se rapprochent de lui ont engendré le véritable art lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'autres peintres de grand talent ont créé l'art officiel de cette brillante époque.

Il faut ici mentionner avant tout, la très fine toile de Louis Galloche

de Lemoyne, Natoire et Boucher. En effet, on pressent dans le dessin (1670-1761), *Diane et Actéon* (T. 80, 100. Acquis sous le règne de Catherine II, mentionnée dans le premier catalogue de l'Ermitage, comme étant l'œuvre de L. Galloche, mais, déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, le nom du peintre fut oublié, et à l'exposition ce tableau fut attribué à un inconnu. Palais d'Hiver)<sup>1</sup>. Louis Galloche fut le maître de Lemoyne, qui de son côté fut celui de Natoire et de Boucher. C'est dans les œuvres de Louis Galloche qu'il faut chercher la source du style du XVIII<sup>e</sup> siècle, style immortalisé par les œuvres

1. Dans le catalogue des œuvres du peintre rédigé par Louis Gougenot (voir *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie Royale*, t. II, pp. 289-307), il est fait mention de « trois tableaux représentant le *Bain de Diane* (ils sont chacun d'un ton de couleur différent) ». Un de ces tableaux fut exposé au Salon de 1725 (voir G. Wildenstein, *Salon de 1725*, Paris, 1924).

capricieux de cette ronde des nymphes roses et nues, sur le fond d'un bois ombreux, les gracieux spectacles que, pendant de longues années, ces trois grands maîtres ne se lassèrent jamais de reproduire.

François Lemoine (1688-1737) était représenté à l'exposition par une de ses plus belles toiles la *Baigneuse*, peinte au cours du voyage du maître en Italie, en 1723-1724 (T. 138, 106. Réserves de l'Ermitage, où elle fut remise en 1911-1912)<sup>1</sup>.

Cette toile est peinte d'un pinceau en même temps doux et harmonieux.

1. L'histoire de ce tableau racontée dans le catalogue officiel de l'Ermitage, n'est, comme le démontrent les toutes récentes recherches, ni complète, ni exacte.

En réalité ce tableau entra vers le milieu de 1771 dans la collection de Catherine II (comme le supposèrent d'ailleurs A. Polovtsoff et M. Louis Réau). Le 25 août 1771, Falconet écrivait à Catherine II son opinion sur une grande collection de tableaux que venait d'acquérir l'Impératrice, et où, sous le n° 49, il parle du tableau qui nous intéresse : « la *Baigneuse*, de Lemoine. Elle a les tons de la chair fins et harmonieux ; la couleur est vraie ; sans être blanche ou rouge, elle est d'un beau doré : ce n'est ni du plâtre, ni de la brique, c'est ce ton rare, ce ton précieux qu'un peintre ne connaît bien qu'après avoir étudié les effets divers de la lumière, et les différents instants du jour. Le caractère du dessin en général, n'est pas de la plus grande manière ; mais c'est cependant un tableau précieux » (Louis Réau, *Correspondance de Falconet avec Catherine II*, Paris, Champion 1921). A cette époque, l'Impératrice avait acquis trois collections : baron Thiers, Tronchin à Genève et une partie de celle de Braamcamp à Amsterdam. Le catalogue de la première est connu ; les tableaux de la collection Braamcamp périrent en l'automne 1771, ainsi que le vaisseau qui les transportait, près des côtes de Finlande (de toute cette importante acquisition, l'Impératrice ne reçut qu'une seule toile, celle de P. Mignard, le *Retour de Jephthé*, qui avait été envoyée séparément par une autre voie).

Il est évident que la *Baigneuse* provient, ainsi que les autres toiles mentionnées par Falconet, de la collection Tronchin. Nous trouvons une confirmation indirecte de ceci dans une lettre de Diderot, ami de Tronchin, à Falconet : « En attendant la galerie Thiers, vous aurez deux Claude Lorrain, un Wanderverf, deux Guide, un Lemoine et une copie de l'*Io*, du Corrège, par le même Lemoine. C'est ce qu'on peut avoir de mieux, l'original ayant été dépecé par cet imbécile, barbare, goth, vandale, duc d'Orléans (*Recueil de la Société d'Histoire russe*, t. XVII, p. 277). Cette confirmation ressort surtout d'une lettre du prince D. A. Galytzin, ambassadeur de Russie à la Haye, ami de Falconet, lettre adressée à Tronchin le 23 octobre 1771 : « l'Impératrice a reçu vos tableaux. Elle en a été singulièrement contente et M. Falconet m'en a fait le plus grand éloge ». (H. Tronchin, *Le Conseiller français Tronchin et ses amis*, Paris, 1895, p. 247). Le fait que Tronchin a publié un catalogue de sa première collection est avéré, mais jusqu'à présent on n'en connaît aucun exemplaire. La copie de l'*Io*, de Corrège, dont parle Diderot, existe aussi et se trouve actuellement dans les réserves de l'Ermitage.

Dès leur acquisition, l'Impératrice fit cadeau de ces deux toiles à son ami, le prince G. Orloff (1734-1784), qui en orna le Palais de Marbre, lui appartenant, c'est la raison pour laquelle elles ne furent point mentionnées dans le premier catalogue de l'Ermitage, 1773-1785. C'est de ce fait que proviennent tous les renseignements erronés à leur sujet dans le catalogue de l'Ermitage. Sur ces deux toiles, on lit les nos 160 et 159, peints en blanc, ce qui correspond exactement à l'inventaire trouvé

Le caractère de ses clairs-obscurs est très finement et justement déterminé par Falconet. Par sa remarquable compréhension de la beauté féminine et par son charme rare, la *Baigneuse* se rapproche sensiblement de Boucher.

Deux autres toiles de Lemoine : *L'Allégorie de la Musique* et *L'Allégorie de la Peinture*, représentant des petits génies, s'occupant de musique et de peinture (T. 98, 84. Collection N.-P. Balachoff. *L'Allégorie de la Peinture* est munie, en haut à droite, de la signature du peintre : *F. Lemoyne*), sont moins importantes, mais dignes néanmoins de la plus grande attention<sup>1</sup>.

De Charles Natoire (1700-1777), on voyait à l'exposition quatre grandes et importantes toiles, provenant du palais des comtes Worontsoff-Dachkoff, du quai Anglais : *l'Enlèvement d'Europe* (T. 258, 298. Au bas, à gauche, signature . *C. Natoire f. 1731*), *l'Éducation de l'Amour* (T. 218, 142), *Télémaque chez Calypso* (T. 250, 294) et les *Nymphes de Calypso brûlent les vaisseaux de Télémaque* (T. 253, 293)<sup>2</sup>. La plus intéressante de ces toiles est certainement

récemment du Palais de Marbre et d'après lequel toute la collection du prince Orloff fut achetée par l'impératrice Catherine II, à la mort de ce dernier. C'est de cette manière que ces toiles furent achetées deux fois par l'impératrice, en 1771 et en 1784.

La réplique de le *Baigneuse* appartenant jadis à M. Bouret, fermier général, parut par la suite à la vente de M. de la Reynière, 1792, vente qui contenait toute une série de célèbres toiles de Lemoine. Plus tard, cette toile reparut dans la seconde vente de la collection de M. de la Reynière, 1797, et dans la vente Radil de Sainte-Foix, 1811, où elle fut vendue pour 600 francs. Voir aussi l'Exposition à Marseille 1861 (collection Samatan) et la vente de marquis Corta de Beauregard, 1 avril 1868. Finalement la toile reparut à la vente de Victorien Sardou, 1909 (vendue à M. Mathey pour 11 100). Cette toile est de dimension supérieure à celle de l'Ermitage — 175,140. Au Salon de 1725, on vit la *Baigneuse* de Lemoine (voir G. Wildenstein, *Salon de 1725*, Paris, 1924) et, comme le montre la comparaison des dimensions, c'était en effet la toile de l'Ermitage.

L'esquisse de ce tableau — faite au crayon — se trouve au Louvre, elle provient de la collection Lempereur (vente 1773, n° 504) Au Louvre, se trouve également le dessin de la tête de la servante représentée sur le tableau (n° 8722).

Le tableau a été gravé par L. Cars, E. Dagoty, J. Johnson et J. Lidel.

1. Deux allégories de Lemoine sont connues encore d'après les gravures de M. Silvestre ; elles portent le même caractère, l'une d'elles représente des enfants occupés à tirer à la cible, l'autre, des enfants jouant avec des armes militaires. Il est probable que ce sont bien les tableaux de la vente de J. F. de Troy, 1764, n° 133 (ils sont de dimension bien inférieure aux toiles de l'Exposition de l'Ermitage et sont peints sur bois).

2. Ces quatre tableaux furent apportés en Russie au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle par un antiquaire connu, Negri. En 1851, Negri les présenta à l'exposition d'anciennes œuvres d'art à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, où ils furent achetés par le comte Worontsoff-Dachkoff. Il nous est possible d'établir le sort de ces tableaux avant leur mise en vente en 1851. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils ornaient le château de La Chapelle Godefroy, près de Nogent-sur-Marne, château appartenant à deux contrôleurs généraux, Philibert Orry et, plus tard, Jean de Boullongne, dont la collection choisie des tableaux de Natoire était connue. La Galerie du château était



*l'Enlèvement d'Europe*, 1731, peinte d'une façon extrêmement vive, claire, dans le goût de Lemoyne<sup>1</sup>.

L'œuvre de F. Boucher (1703-1770) n'était représentée à l'exposition que par deux très beaux tableaux : le *Rêve de l'Enfant Jésus* (T. 117, 89. A droite, en bas, la signature : *F. Boucher, 1758*. Collection des comtes Vorontsoff-Dachkoff) et *Vue des environs de Beauvais* (T. 48, 58. A droite, en bas, sur la pierre signature : *F. Boucher*. Collection Olive)<sup>2</sup>. Si la première toile témoignait du ravissant don décoratif du maître, la seconde, peinte d'après nature, donne un exemple très démonstratif de sa manière de voir. Le modeste paysage rustique est transformé par l'art de Boucher en un radieux joyau : le ciel est éclairé par des lueurs d'or vert, — les arbres aux frondaisons épaisses paraissent couverts d'émeraudes, — les sobres couleurs des vêtements campagnards rayonnent comme dans un conte de fée... Le tout est exécuté avec une légèreté réellement magique.

Il y a lieu de faire mention du prédécesseur de Boucher comme « premier peintre du roi », qui jadis jouissait d'un renom au moins égal au sien, Carle Vanloo (1715-1765). Alors qu'à son époque ce peintre était très apprécié par le public et les amateurs, il est aujourd'hui totalement oublié. Cet oubli est certainement injuste. Possédant une technique réellement magistrale et travaillant dans tous les domaines de la peinture, depuis les grands tableaux décoratifs, jusqu'aux portraits, Carle Vanloo

ornée de deux différentes séries de tableaux. L'une d'elles était consacrée aux *Principales aventures de Télémaque dans l'île de Calypso*, et l'autre à la *Vie de Clovis*; le petit salon contenait le grand tableau *l'Enlèvement d'Europe*. Au château se trouvaient également encore d'autres tableaux de Natoire (voir A. Babeau, *Le Château de la Chapelle Godefroy. Mémoires de la Société académique de l'Aube*, 1876, pp. 1-34; ainsi que *Le Musée de Troyes, Gazette des Beaux-Arts*, 1899, voir I, p. 506). Pendant la Révolution, les tableaux du château furent transportés à Troyes, et se trouvent actuellement dans le Musée de Troyes, excepté une certaine quantité qui, à différents moments et sous différents prétextes, furent vendus; parmi ceux-là se trouvaient les neuf toiles de Natoire : les *Quatre Saisons de l'Année*, *Léda* (elle fut achetée par Lord Hertford) et quatre autres achetées évidemment par Negri, qui furent apportées par lui en Russie. Dans le musée de Troyes, se trouve *Jupiter enlevant la nymphe Io*, correspondant à *l'Enlèvement d'Europe*, et peint également en 1731. *Télémaque écoutant les conseils de Mentor*, daté de 1740, se trouve aussi au musée de Troyes. Une autre toile, *Télémaque chez Calypso*, fut exécutée par Natoire, en 1745, pour les appartements du Dauphin à Versailles (en même temps que le *Rêve de Télémaque*); elle fut exposée au Salon de 1746, et se trouve actuellement au Petit Trianon.

1. Un dessin représentant le même sujet parut à la vente du peintre en 1778, n° 309.

2. Ce tableau est gravé par Le Bas, avec titre *Vue des Environs de Beauvais* (à cette époque le tableau appartenait à M. Le Noir). D'après la gravure de Le Bas, est connu le pendant de ce tableau, *Seconde vue de Beauvais*.

a laissé une œuvre qui caractérise parfaitement son époque. Mais le style démodé de ses tableaux et surtout son pinceau quelque peu académique, empêchent la postérité d'apprécier, selon ses mérites, ce maître français qui fut un des plus grands du XVIII<sup>e</sup> siècle. Au point de vue du style, Vanloo est certainement une des personnalités les plus intéressantes de son

époque. Il subit les influences de Corrège, du Guide, de Castiglione, de Lemoine, dont on retrouve des traces dans ses œuvres.

Il était représenté à l'exposition par deux grandes toiles décoratives de 1753, gravées par Salvador : la *Tragédie* et la *Comédie*, qui passèrent de la collection de M<sup>me</sup> de Pompadour dans celle de son frère, M. de Vandières (T. 122,150, les deux sont signées : *Carle Vanloo*. Collection du comte Vorontsoff-Dachkoff) ; *Jupiter et Antiope*, peinte sur commandes de M. de Vandières (T. 59,72. Palais de Peterhof) et qui a été exposée au Salon 1753 et gravée par Fessard, en 1758<sup>1</sup>, puis une très belle esquisse de



LE RÊVE DE L'ENFANT JÉSUS, PAR BOUCHER

*Saint Joseph se prosternant devant l'Enfant Jésus* (T. 69,59. Collection

1. Cette toile ornait jadis « un cabinet particulier » dans l'appartement de M. de Vandières, qui écrit à ce sujet, en commandant pour ce cabinet un tableau à Natoire : « Je dois vous ajouter que, comme ce cabinet est fort petit et fort chaud, je n'y ai voulu que des nudités : le tableau de Carle représente Antiope endormie ; celui de Boucher une jeune femme couchée sur le ventre, et celui de Pierre, une *Io*. Natoire a peint *Léda* pour ce cabinet (voir *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, v. X, p. 440). Après la mort du marquis, cette toile fut acquise par M. Daché, puis elle appartint au collectionneur russe, très éclairé, comte A. G. Golovkine (mort en 1823), et de là elle fut achetée pour l'Ermitage.

Miatleff)<sup>1</sup> et, finalement, un petit tableau très curieux, qui, si l'on prête foi aux renseignements concernant la biographie du peintre par Dandré Bardon, fut exécuté en 1740, le *Contrat de Mariage* (Sur bois, 44,40. Collection privée). Ce tableau avait jadis fait partie de la célèbre collection de La Live de Jully et fut gravé par M<sup>me</sup> Lepicié. Il est peint en des tons sobres parmi lesquels brillent et scintillent les teintes dorée, rose, jaune et verte des costumes orientaux, appliquées d'un pinceau vigoureux, et trahissent l'impression produite sur le peintre par Rembrandt qui recommençait à cette



LA COMÉDIE, PAR CARLE VANLOO

époque d'être en vogue. Le *Contrat de Mariage* ressemble si peu aux œuvres connues du peintre que, pendant très longtemps, jusqu'à ce que nous avons trouvé la gravure, on ne sut à qui l'attribuer.

Comme portraitiste, ce peintre était représenté par un portrait élégant du jeune amiral *Louis Guillouet, comte d'Orvilliers* (1708-vers 1791) (T. 60,51. Collection Miatleff) et par un autre également intéressant au point de vue iconographique du célèbre *abbé Prévost* (1697-1763), auteur de *Manon Lescaut* (T. 61,51. Collection Olive)<sup>2</sup>. Ce dernier portrait n'est vraisemblablement pas du peintre lui-même, il est plutôt l'œuvre de l'atelier du maître. Cette

1. Certains tableaux analogues de Carle Vanloo sont connus par les gravures.

2. Le portrait est reproduit dans *Staryé Gody*, 1916, avril-juin.



supposition est confirmée par une certaine sécheresse de la peinture et par une timidité du dessin.

Charles-Antoine Coypel (1694-1754) est, comme Carle Vanloo, une personnalité extrêmement intéressante. C'est un peintre de très grand mérite, qui exprime à merveille les goûts de son temps. Il était représenté à l'exposition par le *Courroux d'Achille* (T. 147, 195. Au bas, à droite, sur la pierre, la signature : *Ch. Coypel 1737*. Collection P. P. Dournovo)<sup>1</sup>. Merveilleusement bien dessinée et de composition extrêmement compliquée, cette toile est une des œuvres capitales du maître.

SERGE ERNST

(*La suite prochainement.*)

1. Cette toile est reproduite dans *Les anciennes écoles de peinture dans les Palais et Collections privées russes, représentées à l'Exposition organisée à Saint-Petersbourg en 1908, par la revue d'art ancien Staryé Gody*, Bruxelles, Van Oest 1910.



## LES BOISERIES DU CABINET VERT

### DE L'HOTEL DE SOUBISE

---



ES boiseries du « Cabinet Vert », actuellement exposées au Musée des Archives Nationales en l'Hôtel de Soubise, jouissent d'une réputation universelle<sup>1</sup>. Elles faisaient partie des ensembles décoratifs exécutés sous les ordres de Boffrand en 1738 et méritent largement les éloges que leur décerne M. J. Vacquier dans son ouvrage sur les vieux Hôtels de Paris : « A juste titre, dit-il, cette décoration peut être citée comme l'une des plus parfaites et des plus harmonieuses de l'époque Louis XV ».

Six médaillons de bois sculpté en relief y représentent des fables dont les animaux sont les acteurs ; ce qui a fait donner à cette pièce le nom de *Cabinet des fables de La Fontaine*. Le succès des « Fables » qui parurent entre 1668 et 1694 fut d'ailleurs tel que l'on ne douta jamais qu'elles eussent servi de thème à l'auteur de ces panneaux. Personne n'avait jusqu'à présent émis l'idée que ces compositions charmantes dans leurs encadrements rocaille soient des œuvres d'inspiration anglaise.

C'est pourtant ce dont on ne peut douter si l'on compare ces médaillons aux gravures qui ornent la version des *Fables d'Esope* publiée par le chevalier Roger L'Estrange, érudit anglais de la cour de Charles II, qui publia en 1666 sa première édition en anglais, français et latin. Le célèbre animalier Francis Barlow orna le livre d'eaux-fortes dont les dessins originaux sont actuellement au British Museum. Le succès de cet ouvrage fut si grand qu'avant 1738 il était arrivé à huit éditions dont quelques-unes furent même imprimées à Amsterdam.

1. Ch. V. Langlois. *Les Hôtels de Clisson, de Guise et de Rohan-Soubise*. Paris. 1922. pp. 161-163, 185-186.

Les six fables représentées sont, d'après les titres de l'Estrange : *Le Renard et le Chat*, *Le Chien et l'Ombre*, *Le Chien envieux et le Bœuf*, *Le*



FABLES D'ÉSOPE, GRAVURES A L'EAU FORTE PAR FRANCIS BARLOW

*Loup et la Truie*, *Le Renard et les Raisins*, *Le Loup et l'Agneau*. Or La Fontaine n'a traité que quatre de ces sujets,

Il suffit de juxtaposer en les comparant les médaillons de l'Hôtel Soubise avec les eaux-fortes de Barlow pour s'apercevoir de leur correspondance



BOISERIES DU CABINET VERT, DÉTAIL DES MÉDAILLONS

(Hôtel de Soubise, Musée des Archives Nationales.)

exacte : toute analyse serait superflue. Cependant il est à noter que l'artiste français n'a pas été le seul à s'inspirer du graveur des *Fables d'Esopé*.

Les ébénistes anglais Chippendale et Thomas Johnson interprétèrent



## LES BOISERIES DU CABINET VERT DE L'HOTEL DE SOUBISE 185

plusieurs des mêmes sujets avec encadrements rocaille à partir de 1753 et non, comme on l'a cru, par l'intermédiaire des panneaux de l'Hôtel



FABLES D'ESOPÉ, GRAVURES A L'EAU-FORTE, PAR FRANCIS BARLOW

Soubise, mais directement d'après les planches de Barlow. D'ailleurs, il est à remarquer que le Cabinet Vert ne figure pas dans les planches que Boffrand fit faire de cet Hôtel et qu'on ne trouve ces panneaux gravés nulle part. De plus, les dessins originaux des ébénistes anglais conservés



BOISERIES DU CABINET VERT, DÉTAIL DES MÉDAILLONS

(Hôtel de Soubise.)

au Metropolitan Museum et au musée de South Kensington traitent les mêmes sujets que Barlow et dans le même sens alors que, s'ils avaient été empruntés à des gravures parisiennes, ils auraient été inversés. Enfin ils

comprennent certaines fables qui n'existent pas dans la série de l'Hôtel Soubise.

C'est ainsi que les Anglais ont pu payer avec leurs charmantes versions de ces fables une portion minime de la dette qu'ils avaient contractée envers la France en lui empruntant le style rocaille.

FISKE KIMBALL,  
EDNA DONNELL.



## BIBLIOGRAPHIE

---

Pierre LAVEDAN. — **Qu'est-ce que l'urbanisme ?** Introduction à l'histoire de l'urbanisme, in-8, 269 p., 47 grav. et 24 pl. hors texte. Paris, Laurens, 1926.

**Histoire de l'urbanisme** (Antiquité-Moyen Age), in-4, 520 p., 352 fig. et 32 pl. Paris, Laurens, 1926.

L'urbanisme est une province nouvelle de l'histoire de l'art qui est très à la mode à l'étranger et qui a déjà suscité d'importants travaux en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis où le problème de l'extension et de l'aménagement, à la fois rationnel et esthétique, des villes est à l'ordre du jour. La France était restée en retard dans ce domaine et nous n'avions guère à opposer aux remarquables études de l'Allemand Brinckmann que les publications à objectif plus limité de M. Marcel Poète et de son Institut d'Histoire, de Géographie et d'Economie urbaines de la ville de Paris. Le grand mérite de M. Pierre Lavedan, chargé de cours à l'Université de Toulouse, est d'avoir abordé le premier, dans les deux thèses de doctorat qu'il a soutenues brillamment en Sorbonne, l'ensemble très complexe d'une science en formation qui touche à la fois à l'histoire de l'architecture, à la sociologie et à la géographie humaine.

Dans un volume de *Prolégomènes* intitulé *Qu'est-ce que l'urbanisme ?*, M. L. s'efforce de définir et de circonscrire le champ propre de cet ordre de recherches dont les contours paraissent au premier abord assez flottants. Il y a en effet un urbanisme théorique ou sociologique qui vise à dégager les lois de la fondation et de la croissance des centres urbains, un urbanisme historique ou rétrospectif qui étudie l'évolution des villes dans le passé, un urbanisme pratique qui se préoccupe au contraire de leur avenir et

s'efforce de perfectionner leur aménagement et de diriger leur extension afin d'assurer aux groupements humains le maximum de santé, de commodité, de beauté.

Chacun de ces points de vue a sa raison d'être et son intérêt. Mais c'est surtout l'histoire artistique des villes qui retient l'attention de l'auteur. Il y voit un enrichissement certain pour l'histoire générale de l'art. La plupart des historiens de l'architecture se sont bornés jusqu'à présent à étudier des édifices isolés. Mais un ensemble architectural, une place, une ville tout entière peuvent être aussi bien qu'un monument isolé une véritable œuvre d'art. Il y a une beauté réelle dans certains plans de villes, dans l'ordonnance grandiose ou gracieuse des places publiques, dans les perspectives pittoresques qu'ouvrent certaines rues, et cette beauté qui n'était pas jusqu'à présent objet de science et que négligeaient les historiens de l'art a été bien sentie par tous les maîtres du paysage urbain qui se sont succédés depuis les miniaturistes de *xv<sup>e</sup>* siècle jusqu'aux perspectivistes italiens ou français du *xviii<sup>e</sup>*.

De quelles ressources, de quels instruments d'investigation dispose l'étude rétrospective de l'architecture des villes ? C'est ce qu'analyse M. P. Lavedan dans une série de chapitres très nourris où, après avoir insisté sur la loi de persistance du plan, valable jusqu'à l'ère du baron Haussmann, il montre le parti qu'on peut tirer de la planographie des paysages urbains.

Son premier volume de *Histoire de l'urbanisme* est consacré aux cités antiques et médiévales. On y trouvera en particulier des considérations très neuves sur les *bastides* fondées au Moyen Age dans le sud-ouest de la France que l'auteur a étudiées de très près. Deux volumes en préparation traiteront l'un



de la Renaissance et des temps modernes, l'autre de l'époque contemporaine. Cette entreprise de longue haleine dénote un goût des grands sujets et un courage intellectuel d'autant plus méritoires qu'ils sont plus rares.

LOUIS RÉAU

**Louis BRÉHIER. — L'Art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours.** Paris, Laurens, 1927, in-4, 480 p., 290 grav. et 16 pl. hors texte.

**L**a deuxième édition revue et complétée de cet ouvrage sur l'iconographie de l'art chrétien sera accueillie avec satisfaction par tous ceux qui connaissent la vaste érudition, la conscience scrupuleuse et le talent d'exposition du savant professeur d'archéologie de l'Université de Clermont. C'est l'exposé le plus lumineux et le plus nuancé d'un immense sujet qui avait été déjà exploré en partie par M. Emile Mâle, mais que l'auteur a su, à la fois, étendre et renouveler. Dans un vaste tableau d'ensemble, il nous montre tout le développement de l'art chrétien depuis les premiers siècles jusqu'aux nobles tentatives de rénovation auxquelles sont attachés les noms de Desvallières et de Maurice Denis. Il dégage nettement ses aspects successifs : symbolisme pastoral des Catacombes, art triomphal et encyclopédique du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, art pathétique et pittoresque de la fin du Moyen Age, art oratoire et théâtral de la Contre-Réforme.

On goûtera particulièrement les pages où M. Bréhier, tirant parti de sa connaissance approfondie de l'art byzantin, analyse l'influence exercée sur l'iconographie de l'art d'Occident par les traditions orientales. Jamais encore on n'avait fait ressortir avec autant de force les liens étroits qui unissent l'art populaire et monastique de la Cappadoce à l'art italien d'inspiration franciscaine.

LOUIS RÉAU

**LOUKOMSKI. — Jacques Vignole, sa vie, son œuvre.** (Les Grands architectes). Paris, Vincent, 1927, pet. in-4, 92 p., 122 pl.

**D**ans ce volume élégamment présenté, l'architecte et historien d'art Georges Loukomski, qui s'est spécialisé dans l'étude de l'architecture italienne de la Renaissance, nous apporte une suite à ses recherches sur Palladio. Vignole est surtout connu comme le théoricien un peu pédantesque des cinq ordres. M. Loukomski montre en étudiant ses principales œuvres : la Villa du Pape Jules, l'église du Gesù, les Palais Farnèse et de Caprarole qu'il a été aussi un créateur de la lignée de Michel-Ange et du Bernin entre lesquels il s'encadre. L'illustration très abondante est une révélation : car jusqu'à présent nous en étions restés en France aux gravures au trait des ouvrages de Percier et Fontaine et de Letarouilly qui donnaient à toutes les constructions de Vignole un aspect sec et froid ; les excellentes photographies reproduites dans ce recueil leur restituent la vie dont les avaient dépouillées ces dessins schématiques.

LOUIS RÉAU

**Louis GIELLY. — Les Primitifs siennois.** Paris, Albin Michel, s. d. 1926]. In-4° de 127 p. et 58 pl.

**V**oici un beau volume où la qualité de l'impression et des planches fournit le vêtement qui convient à une étude dont l'érudition est mise en valeur par de réels mérites littéraires. Après un prélude qui évoque la Sienne du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, M. Gielly s'attache à montrer que l'art poussé sur le sol de cette ville ne forme pas un rameau détaché du tronc florentin. Duccio di Buoninsegna ne doit pas être considéré comme un disciple de Cimabue. Il met en commun avec ses compatriotes le goût du réalisme extérieur, une sensibilité gracieuse ; ainsi il diffère essentiellement des Florentins spiritualistes, surtout de Giotto, psychologue profond.

L'héritage de Duccio enrichit d'abord des imitateurs aussi serviles que féconds : Segna di Buonaventura, Niccolò da Segna, Meo, Ugolino ; il fut transmis ensuite aux maîtres qui, à la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, renouvelèrent la manière de leur précurseur. D'abord, Simone Martini, plus habile, mais aussi plus super-

ficiel et plus pauvre que Duccio, au reste un conteur charmant et gracieux, puéril même qui n'atteint ni à la grande beauté, ni à la forte émotion. On retrouve en son aide Lippo Memmi son reflet atténué. Le genre anecdotique et menu, pratiqué par Martini, a pour antithèse le style puissant et sévère, même dur, propre à Pietro Lorenzetti qui s'écarte davantage de Duccio. Son génie, triste jusqu'au pessimisme, gagne des hauteurs inaccessibles jusqu'alors aux Siennois. Son frère, Ambrogio, se sert du même dessin accusé, possède la même précision énergique, mais il en use pour traduire ses rêves voluptueux et satisfaire son universelle curiosité. Chez lui, rien d'austère ni de heurté, mais un désir continu de beauté harmonieuse. Et il se montre déjà très moderne.

Après une période aussi brillante, l'art siennois fut graduellement mené à la déchéance, puis à la mort par d'innombrables artistes dont l'unique souci fut de copier leurs prédécesseurs et non point de créer.

Des annexes — tableau chronologique, catalogues des principaux maîtres, bibliographie, index — complètent utilement le livre de M. Gielly.

GABRIEL ROUCHÈS

Jean ALAZARD. — **Pérugin** (Les Grands Artistes). Paris, Laurens, 1927, 128 p., 24 pl.

Une documentation très complète, un style aisé, sans chevilles et sans surcharges inutiles, l'heureux choix de l'illustration font de cette monographie qui vient d'enrichir la collection des *Grands Artistes* une excellente initiation à la connaissance du maître ombrien qui longtemps surfait, puis déprécié sans mesure, reste à travers les fluctuations de la mode un des artistes les plus représentatifs du Quattrocento. Notre collaborateur M. Alazard a su résumer en quelques pages substantielles les résultats des recherches les plus récentes d'Adolfo Venturi et d'Umberto Gnoli, de Bernhard Berenson, de Fritz Knapp et de Walter Bombe. Il a parfaitement montré que si Pérugin est très inférieur à Mantegna ou à Signorelli par son dessin mou et sans accent, il l'emporte sur presque tous ses contemporains par la science ou le sens de la lumière. On peut faire bon marché du

peintre religieux, mais le peintre de plein air et le paysagiste sont de premier ordre.

L. R.

André BLUM. — **Les origines de la gravure en France. Les estampes sur bois et sur métal. Les incunables xylographiques.** Paris, Vanoest, 1927, in-4, 92 p., 78 pl.

L'inextricable confusion qui règne dans les discussions sur l'origine de la gravure où les présomptions les plus vagues tiennent trop souvent lieu de preuves et où les préjugés nationalistes aveuglent et égarent l'esprit critique rendait particulièrement délicate la tâche de M. A. Blum. Il faut lui savoir gré de guider ses lecteurs dans cette forêt obscure, semée de chausse-trappes, avec la plus grande circonspection, de multiplier les points d'interrogation et les aveux d'incertitude. Ce qui ressort clairement de son exposé, c'est que, malgré l'absence de grands noms comparables à Mantegna ou Schongauer, il faut admettre l'existence d'une Ecole de gravure française au x<sup>e</sup> siècle. L'étude attentive du costume et de l'armement permet de préciser le lieu d'origine et la date de certaines pièces. Une très belle illustration accompagne cette étude qui sera suivie prochainement d'un second volume.

LOUIS RÉAU

Pierre du COLOMBIER. — **Albert Dürer** (Les Maîtres du Moyen Age et de la Renaissance). Paris, Albin Michel, 1927, in-4, 190 p., 60 pl.

Nous ne possédions jusqu'à présent en langue française, en dehors des travaux de Charles Ephrussi auxquels M. P. du Colombier rend un juste hommage, que des monographies sommaires de Dürer dont la plus récente trahissait une incroyable ignorance de ce que les Allemands appellent la « littérature » du sujet. Le critique novice auquel nous faisons allusion ne soupçonnait même pas l'existence de l'ouvrage capital de Wœlfllin qui est l'étude la plus pénétrante consacrée au maître de Nuremberg.

C'est un reproche qu'on ne fera pas à M. P. du Colombier qui a pris la peine de lire tout ce qu'ont écrit ses nombreux prédéces-

seurs et notamment Wœlfflin envers lequel il reconnaît loyalement sa dette. Mais ce livre n'est pas seulement un résumé et une mise au point des travaux antérieurs. A une information très étendue l'auteur joint le sens critique le plus avisé et l'on a plaisir à voir la liberté de jugement avec laquelle il discute et rejette, quand il le faut, les solutions paresseuses ou douteuses. Il ne se contente pas des opinions toutes faites et n'escamote aucune difficulté. On peut n'être pas toujours d'accord avec lui sur des points controversés de chronologie ou d'influences, d'attribution ou d'interprétation. Mais ses conclusions, étayées sur une solide connaissance de l'art allemand en général, nous semblent parfaitement justes.

A ces qualités d'historien, M. P. du Colombier joint un véritable talent d'écrivain très personnel et souvent plein de saveur. Tout au plus pourrait-on lui reprocher l'illogisme de certaines transcriptions. Pourquoi écrire *Veit Stoss* et *Pierre Vischer*? De deux choses l'une ou il faut dire, si l'on veut franciser les noms propres, *Gui Stoss* et *Pierre Vischer* ou si on leur laisse leur forme germanique, *Veit Stoss* et *Peter Vischer*. Même observation pour *Ober Saint Veit* (p. 66) qui est une forme hybride injustifiable.

La présentation typographique de ce beau volume est parfaite et fait honneur à l'éditeur. Le choix des planches groupées à la fin ne laisse rien à désirer. J'aurais préféré toutefois que les œuvres au lieu d'être rangées, suivant leur procédé d'exécution, en trois séries: *peintures, gravures, dessins* fussent classées dans un ordre chronologique, conformément au plan suivi par l'auteur. L'illustration aurait ainsi été parallèle au texte et en aurait mieux éclairé les différentes parties.

LOUIS RÉAU

Jeanne MAGNIN. — **Le Paysage français, des Enlumineurs à Corot.** Paris, Payot, 1928. In-8°, 224 p.

Mademoiselle Jeanne Magnin à qui nous devons déjà d'excellentes études sur les Musées de Dijon et de Besançon et dont le goût passionné pour la peinture s'est affiné au milieu d'une des plus riches et des plus instructives collections

privées de Paris dont elle a rédigé le catalogue nous offre aujourd'hui un tableau d'ensemble de l'évolution du paysage français depuis Jean Fouquet jusqu'à Corot.

Cette synthèse, préparée par des notes substantielles sur la mémorable Exposition du Petit Palais, met en pleine lumière l'originalité d'un genre tard venu dont on peut chercher le germe dans les naïves enluminures des *Heures* d'Etienne Chevalier, mais qui ne date guère en réalité que du Poussin. Les pages que l'auteur a consacrées au style de Poussin, à la poésie de Watteau, au pittoresque préromantique de Joseph Vernet et d'Hubert Robert témoignent d'une sensibilité très fine en même temps que d'un remarquable talent descriptif. Mais ce livre vaut aussi par l'étendue de l'information, par un jugement sûr qui met à leur place respective les maîtres et les petits maîtres et maintient à l'encontre des engouements irréflectifs de certains critiques une nécessaire hiérarchie. Le choix des illustrations qui reproduisent des œuvres toujours typiques et souvent peu connues ajoute encore à l'agrément d'une étude qui prendra rang parmi les meilleures initiations à l'histoire du paysage français.

LOUIS RÉAU.

Louis HAUTECŒUR. — **Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV.** Paris, Van Oest, 1927. In-4°, 240 p., 48 pl.

Comme le dit très justement M. P. de Nolhac dans la préface placée en tête de cet ouvrage, « alors que tant de livres inutiles voient le jour, on est heureux de rendre hommage à un livre nécessaire ». L'histoire du Louvre à laquelle se rattache celle des Tuileries, restait en effet à écrire, malgré les esquisses méritoires, mais sommaires de Babeau et de M. Verne. Nous n'avions que des notions incomplètes, souvent inexactes sur la distribution et la décoration du Louvre depuis la minorité de Louis XIV jusqu'à son exode à Versailles qui marque l'abandon provisoire du « grand dessein ». En ajoutant aux renseignements que fournissent les Archives Nationales, le Cabinet des Dessins du Louvre et les mémoires du temps les archives notariales explorées pour la première fois, M. Hautecœur a réussi à



donner à toutes les questions que soulève la construction du Louvre, des réponses satisfaisantes et sans doute définitives : car seule la réapparition des deux albums de Claude Perrault, brûlés en 1871, mais dont quelques feuillets ont été récemment retrouvés en Suède, pourrait remettre ces résultats en question.

L'auteur ne s'est pas contenté de reconstituer minutieusement le décor des appartements de la reine mère Anne d'Autriche et de l'appartement du roi : il a su l'animer en évoquant la vie de cour, les fêtes, les spectacles qui se sont déroulés dans ce cadre. Son livre, magnifiquement présenté par un éditeur qui y a mis tous ses soins, est en même temps qu'une savante restitution d'architecte un pittoresque tableau d'histoire.

LOUIS RÉAU

H. SOULANGE-BODIN. — **Sceaux, son château, son parc.** Paris, Editions Albert Morancé, 1927, in-8, 90 p.

Ce guide rédigé par M. Henri Soulangé-Bodin, l'érudit historien des châteaux de l'Île de France, permettra à tous les visiteurs du domaine de Sceaux, récemment acquis par le département de la Seine, d'évoquer sous tous ses aspects la vie d'une des plus magnifiques résidences de l'Ancien Régime embellie par Colbert et son fils le marquis de Seignelay, puis par la duchesse du Maine et le duc de Penthièvre. La Révolution n'a rien laissé subsister du château remplacé par une bâtisse en briques du Second Empire ; mais on prendra plaisir à parcourir, ce livre à la main, le parc dessiné par Le Nôtre et ces précieux vestiges du passé que sont l'Orangerie et le pavillon de l'Aurore.

L. R.

Jeanne LEJEUX. — **La Place d'armes de Metz.** Strasbourg, Istra, 1927, in-4, 120 p., 16 pl.

Présenté comme thèse à l'École du Louvre, cet ouvrage qui a pu être publié avec la belle présentation typographique et l'illustration indispensable à une étude d'histoire de l'art grâce à la libéralité de l'École d'Architecture de Stras-

bourg, apporte une utile contribution à la connaissance de l'urbanisme au XVIII<sup>e</sup> siècle. La Place d'Armes de Metz, créée par l'architecte Jacques-François Blondel, est en effet sinon la plus belle, du moins l'une des plus intéressantes et la dernière en date parmi ces Places Royales qui se multiplièrent sous le règne de Louis XV. M<sup>lle</sup> Lejeaux relate par le menu toutes les difficultés qu'eut à vaincre Blondel pour tirer parti d'un emplacement fort ingrat, à la fois irrégulier et étriqué, sur le flanc de la cathédrale. Sur le sculpteur wallon Pierre-François Le Roy qui joua un rôle important dans la décoration de la place, elle aurait pu consulter avec profit la Topographie autrichienne de Tietze et une communication de M<sup>lle</sup> Devigne au Congrès de Bruxelles qui sont omises dans sa bibliographie.

LOUIS RÉAU

NILS G. WOLLIN. — **Drottningholms Lust-trädgård och park** (Le jardin d'agrément et le parc du château royal de Drottningholm), in-4, 372 p., 122 grav. Stockholm, Lagerström, 1927.

M. Nils Wollin appartient à cette brillante pléiade de jeunes savants suédois : Osvald Sirén, Andreas Lindblom, Carl-David Moselius, Ragnar Josephson qui ont complètement renouvelé dans ces dernières années, grâce à de patientes recherches dans les archives, l'histoire des relations artistiques entre la Suède et la France. Il s'est spécialisé dans l'étude de l'architecture de jardins et il nous apporte, après une étude sur Ulriksdal, une monographie approfondie des jardins de Drottningholm dont l'intérêt exceptionnel doit être signalé au public français.

Dessiné par les deux grands architectes suédois Nicodème Tessin père et fils, ce parc magnifique est en effet conçu dans l'esprit de Le Nôtre. Son ordonnance générale et ses détails évoquent à chaque pas le souvenir de Vaux-le-Vicomte et de Versailles, de Chantilly et de Sceaux. Il fut d'ailleurs aménagé de 1684 à 1690 sous la direction de Tessin fils par un fontainier et un jardinier français que la reine Hedwige-Eléonore avait fait venir de Paris.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous le règne de

Gustave III, le parc fut transformé partiellement en jardin anglais. Mais cette fois encore les modèles sont français : ils sont empruntés au jardin de Monceau, dessiné par Carmonelle pour le duc de Chartres et au Petit Trianon de Marie-Antoinette. C'est l'architecte et décorateur français Desprez qui est chargé d'y semer des « fabriques » pittoresques à la mode du temps ; tour gothique, tour chinoise, temple imité de Pæstum.

Ainsi d'un bout à l'autre de son histoire, c'est le goût français que reflète le château de Drottningholm, « le Versailles suédois ».

Un excellent résumé dans notre langue facilitera la diffusion de ce livre qui devrait trouver autant de lecteurs en France qu'en Suède.

LOUIS RÉAU

Pierre-Alexis MUENIER. — **La vie et l'art de Jean-Jacques Henner.** in-4, 44 p., 72 grav. en héliogravure et en couleurs. Paris, Flammarion, 1927.

Dans le texte qui accompagne et qui éclaire ce magnifique album de planches, M. Muenier analyse avec beaucoup de finesse les influences très diverses et souvent contradictoires qui ont déterminé la formation du maître alsacien depuis les Holbein de Bâle qui furent pour lui la première révélation de l'art jusqu'aux Prud'hon du Louvre, depuis les leçons d'Ingres jusqu'à l'exemple du Corrège et de Titien : les uns lui apprenant à serrer la forme, à en dégager le caractère, les autres à la caresser, à l'envelopper de mystère.

L'auteur a suivi pas à pas la carrière de l'artiste dont il trace le portrait le plus ressemblant mais il faut surtout lui savoir gré d'avoir si bien mis en lumière la dualité de ce tempérament d'Alsacien pétri et peut-être faussé par une éducation latine, le conflit entre ce fonds de Primitif alsacien, qui le poussait au réalisme le plus minutieux et la tradition gréco-romaine de Léonard, de Corrège et de Prud'hon.

L. R.

M<sup>lle</sup> BALLOT. — **La Céramique japonaise.**

Paris, Ed. Albert Morancé, 1927, pet. in-4, 41 p., 46 pl. en héliotypie.

Une précieuse collection des Documents d'art vient de s'enrichir d'un nouvel album dont les éléments sont empruntés non seulement aux séries du Louvre, mais à quelques collections parisiennes. L'introduction a été rédigée par M<sup>lle</sup> Ballot qui s'est spécialisée dans l'étude de la céramique orientale et occidentale. On y trouvera un résumé très clair de nos connaissances actuelles sur l'histoire de la poterie japonaise et de ses origines coréennes ainsi que l'énumération des principaux centres de fabrication avec leurs caractéristiques. Le choix judicieux des documents et leur reproduction parfaite en une cinquantaine de planches dont quelques-unes sont en couleurs font honneur à l'auteur et à l'éditeur.

L. R.

Georges HARDY. — **L'art nègre** (Art et Religion). Paris, Laurens, 1927, in-8, 168 p., 24 pl.

À défaut d'une histoire de l'art nègre, qui serait encore aujourd'hui prématurée, c'est une philosophie de l'art des Noirs d'Afrique que nous offre le nouveau directeur de l'École coloniale, M. Georges Hardy, que sa large culture philosophique et son long séjour aux colonies rendaient particulièrement apte à débrouiller cet écheveau. Se conformant au titre et au programme de la collection brillamment inaugurée il y a quelques années par l'*Art bouddhique* d'Henri Focillon, il s'est attaché à montrer les rapports qui existent entre les croyances animistes des nègres et leur création artistique. Avec une mesure parfaite, aussi éloignée du dénigrement systématique que du « fétichisme » intéressé des marchands, il met en lumière l'originalité de l'art nègre, la diversité de ses aspects dans la savane et dans la forêt, ses réussites et ses limites.

LOUIS RÉAU

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES. — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.



Cl. Arch. Phot.

LA PROMENADE AU COURS LA REINE

PAR JEAN-MICHEL MOREAU

(Coll. de M. le professeur Tuffier.)

## L'EXPOSITION DE LA VIE PARISIENNE

AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

### AU MUSÉE CARNAVALET

Les expositions rétrospectives dans le genre de celle qui a été organisée au Musée Carnavalet présentent, au simple point de vue de l'histoire de l'art, un double intérêt que les amateurs et les érudits apprécient diversement : pour les premiers, elles constituent — si temporaire que soit la réunion — une sorte de répertoire des œuvres d'art traitant d'un même sujet ; quant aux seconds, elles leur procurent les occasions d'étudier des objets peu connus et même, parfois, restés jusqu'alors tout à fait ignorés.

En cherchant à placer sous les yeux du public un choix d'objets qui lui permettent d'évoquer les occupations de la société parisienne du XVIII<sup>e</sup> siècle jusque dans les menus faits de son existence quotidienne, l'Exposition du Musée Carnavalet n'a pas eu la prétention de remplir complètement un programme séduisant, mais extrêmement complexe : du moins, en groupant des objets d'art très représentatifs, aura-t-elle peut-être réussi à réunir un certain nombre de ces tableaux et dessins qu'on est convenu depuis longtemps d'appeler des scènes de genre, malgré l'inexactitude du terme qui s'appliquerait beaucoup plus justement à des scènes de fantaisie.

Parmi les œuvres prêtées à l'Exposition, l'envoi du Musée National de Stockholm offre l'attrait de faire connaître aux visiteurs trois tableaux d'une qualité exceptionnelle et en même temps inconnus de la plupart d'entre eux :



c'est au comte Charles-Gustave Tessin, envoyé de Suède à Paris de 1739 à 1742, qui les acheta pour la reine Louise-Ulrique de Suède et pour soi-même, que les collections suédoises doivent de posséder actuellement ces trois toiles qui comptent parmi les plus intéressantes des quarante œuvres de l'école de peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle conservées aujourd'hui dans le grand Musée d'art suédois.



Cl. Arch. Phot.

LA MARCHANDE DE MODES

PAR FRANÇOIS BOUCHER

(Musée National, Stockholm.)

Dans la grande toile qui est dénommée : *l'Hiver : l'attache du patin*<sup>1</sup>, N. Lancrét s'est inspiré du groupe placé au second plan dans le tableau de l'ancienne collection Alfred de Rothschild de Londres, qui faisait lui-même partie d'une série en largeur des *Quatre saisons* gravée par N. de Larmessin<sup>2</sup> : on sait en effet que Lancrét répéta au moins trois fois ce thème et comme le tableau de Stockholm a été acquis à l'artiste par le comte Tessin et envoyé par lui en Suède en 1741, il est fort probable, étant donné ses dimensions « hors série », qu'il fut l'objet d'une commande spéciale, peu avant cette date, pour la

reine Louise-Ulrique à qui il était destiné. A côté de la série des *Quatre saisons*, exécutée en 1738 pour le château de la Muette et conservée aujourd'hui au Musée du Louvre, cette toile nous révèle un Lancrét d'une facture plus large et plus libre que celle sous laquelle nous sommes habitués à le connaître en général. L'autre tableau de Lancrét prêté par

1. Toile : H. 1,38 × L. 1,06. *Catalogue*, n° 66. (N° 845 du *Catalogue du Musée National de Stockholm*.)

2. V. Georges Wildenstein, *Lancrét*. Paris, 1924, in-4, p. 72, n° 19.



L'ATTACHE DU PATIN

par NICOLAS LANCRET

(National Museum, Stockholm)





Stockholm, le *Jeu de Colin-Maillard*<sup>1</sup>, si agréable de coloris et de composition, a été, comme son pendant l'*Escarpolette*, acheté par le comte Tessin pour la reine de Suède vers 1745, après la mort de Lancret, vraisembla-



Cl. Arch. Phot.

LE THÉ, PAR ANTOINE QUILLARD

(Appartient à M. Louis Paraf.)

blement à la veuve de l'artiste, décédé depuis quatre ans à cette date. Il a pour décor le même salon ovale aux murs plaqués de marbres de couleurs qui est figuré dans l'*Adolescence* de la National Gallery; il a trouvé, à

1. Toile : H. 0,37 × L. 0,47. *Catalogue*, n° 65. (N° 844 du *Catalogue du Musée National de Stockholm*.)

Carnavalet, un pendant digne de lui, dans l'exquise étude d'un *Concert dans un salon*<sup>1</sup>, de dimensions à peu près identiques, prêtée par M. David Weill.

A l'amitié qui unit très vite le comte Tessin à François Boucher, le Musée de Stockholm doit de conserver aujourd'hui plusieurs toiles dont la *Marchande de modes*<sup>2</sup>, prêtée, elle aussi, à l'Exposition de Carnavalet où elle se trouve en pendant avec le célèbre *Déjeuner* du Louvre. L'ambassadeur suédois avait commandé à Boucher quatre tableaux ayant pour sujets les *Quatre heures du jour* qui devaient être représentées par des scènes de la vie d'une femme à la mode : « le *Matin* sera une femme qui a fini avec ses friseurs, gardant encore son peignoir et s'amusant à regarder les brimborions qu'une marchande de modes étale<sup>3</sup> ». Tous les détails des costumes et du mobilier ont été rendus par l'artiste avec un goût du « fini » qu'accentue encore le coloris, resté plus vif que dans la toile du Louvre, dont la tonalité est demeurée chaude à côté de celle du tableau de Stockholm. Mais combien cette jolie *Marchande* ne nous fait-elle pas regretter que Boucher n'ait pas exécuté, pour des raisons demeurées inconnues, cet ensemble de scènes qui seraient aujourd'hui le document le plus rare de la vie parisienne sous Louis XV ?

Aux côtés de Lancret, Pater se trouve représenté par deux toiles dont l'une, la charmante *Toilette* du Musée du Louvre, est trop connue pour que l'éloge en soit à faire. A l'inverse, la copie de l'*Enseigne de Gersaint*, de la collection de M<sup>me</sup> Edgar Stern, que l'élève exécuta d'après l'œuvre de son maître, constitue un document d'un intérêt exceptionnel, pour qui ne connaît pas la toile de Berlin : copie réduite du tableau original, avec la partie supérieure ajoutée, elle fut peinte avant que la fameuse toile de Watteau ne fut envoyée en Allemagne pour y être coupée en deux ; on sait qu'elle fut faite pour faciliter le travail de P. Aveline qui ne pouvait commodément travailler d'après l'original trop encombrant, et qu'elle présente les mêmes dimensions que la gravure même<sup>4</sup>. Toute la séduction de l'œuvre de Watteau s'y retrouve, avec le charme qu'y ajoute le format plus réduit que les circonstances imposaient à Pater.

Deux petites toiles, à vues ovales faisant partie d'une série de quatre qui ont été prêtées par M. Louis Paraf et ont été cataloguées sous la déno-

1. Toile : H. 0,35 × L. 0,45. *Catalogue*, n° 67.

2. Toile : H. 0,64 × L. 0,53. *Catalogue*, n° 26.

3. Lettre de Berch, secrétaire du comte Tessin, le 27 octobre 1747. V. P. de Nolhac : *Boucher*. Paris, in-16, 1925, pp. 80-82.

4. Toile : H. 0,52 × L. 0,84. *Catalogue*, n° 83. V. Émile Dacier et Albert Vuaflart : *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1922, in-4, t. III, n° 115.

mination d'École française du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, retrouveront désormais leur véritable auteur, puisque l'une porte la signature très rare de Antoine Quillard, cet élève de Watteau qui s'en alla en Portugal et mourut jeune, sans qu'on sache grand chose de sa vie : on ne connaissait avec certitude de lui, jusqu'à présent, qu'une suite de décorations qui se trouvent à Lisbonne ; aussi est-il doublement intéressant de pouvoir lui donner sans hésitation cette série de *Saisons* qui rappellent, par leur composition autant que par leur facture minutieuse, certaines œuvres de Lancret : l'une d'elles, le *Thé*, qu'il faudrait plus exactement appeler l'*Hiver*, est même d'une inspiration très voisine du sujet de la toile de l'ancienne collection Secrétan que Lancret peignit dans la série des *Saisons* exécutée pour Leriget de la Faye et gravée par J.-P. Le Bas<sup>2</sup>.

Peu d'artistes sont en réalité moins connus que Jeaurat, sous le nom duquel passent journellement quantité de toiles qui ne sont probablement pas de lui. A Carnavalet, qui conserve par ailleurs de l'artiste une *Dispute à la fontaine*, malheureuse-



Cl. Arch. Phot.

## LE TRANSPORT DES FILLES DE JOIE

A L'HOPITAL

PAR ETIENNE JEAURAT

(Coll. de M. A. Perrault-Dabot.)

ment assez sombre, une demi-douzaine de tableaux l'ont représenté assez diversement. Si la petite toile intitulée le *Marchand d'orviétan*, de la collection E. Cognacq<sup>3</sup>, lui est assez justement donnée, des doutes peuvent s'élever sur l'attribution qui lui est faite d'une *Scène de marché*, de composition amusante, exposée non loin de là<sup>4</sup> ; il semble bien, d'autre

1. Toiles : H. 0,44 × L. 0,33. *Catalogue*, nos 45 et 46.

2. V. Georges Wildenstein, *op. cit.*, *Catalogue*, n° 10. — Ces tableaux ont fait de la part de M. Georges Wildenstein l'objet d'une étude dans un tome II de *Mélanges* parus en 1926, dont nous n'avons eu connaissance qu'après la rédaction du *Catalogue*.

3. Toile : H. 0,38 × L. 0,26. *Catalogue*, n° 59.

4. Toile : H. 0,25 × L. 0,33. *Catalogue*, n° 63.



part, que le *Marché*<sup>1</sup> doit lui être retiré et rendu à P.-A. Demachy dont le goût pour des compositions peu compliquées et la facture assez plate se retrouvent dans cette scène de vie populaire. Mais, heureusement pour Jeaurat, deux de ses toiles les plus célèbres, qui appartiennent à M. A. Perrault-Dabot et qui, sauf erreur, n'avaient jamais été montrées au public parisien, le représentent ici parfaitement : ce sont le *Carnaval des rues de Paris* et le *Transport des filles de joie à l'hôpital*<sup>2</sup> qui figurèrent toutes deux au Salon de 1757, sous les n<sup>os</sup> 15 et 16, et dont C. Le Vasseur a gravé

des estampes universellement connues.

Grâce au Musée du Louvre qui a bien voulu se démunir pendant quelques semaines de ces deux chefs-d'œuvre que sont la *Pourvoyeuse* et le *Bénédicté*, Chardin s'impose ici comme peintre de la vie bourgeoise de son temps, en face de Lancret et de Boucher, peintres de la vie élégante et mondaine. L'esquisse prêtée par M. A. Veil-Picard et intitulée la *Mère de famille*<sup>3</sup>, qui provient des anciennes collections Marcille et Beurnonville, offre avec le *Bénédicté* du Louvre d'intéressantes variantes



Cl. Arch. Phot.

UNE DAME OCCUPÉE A CACHER UNE LETTRE

PAR J.-B.-S. CHARDIN

(Coll. de M. J. Watelin.)

dans la composition générale du sujet et dans la manière dont Chardin semble avoir primitivement envisagé de l'éclairer au moyen d'une fenêtre où se découpe un rectangle d'azur lumineux.

Le *Château de cartes*<sup>4</sup>, de la collection E. Cognacq, qui passe pour être la toile exposée au Salon de 1741 sous la désignation de : *Le fils de M. Le Noir*

1. Toile ovale : H. 0,37 × L. 0,30. *Catalogue*, n<sup>o</sup> 60.

2. Toiles : H. 0,66 × L. 0,83. *Catalogue*, n<sup>os</sup> 61 et 62.

3. Toile : H. 0,45 × L. 0,39. *Catalogue*, n<sup>o</sup> 34. V. Jean Guiffrey : *L'Œuvre de Chardin*, Paris, 1908, in-4.

4. Toile : H. 0,65 × L. 0,89. *Catalogue*, n<sup>o</sup> 33.

*s'amusant à faire des châteaux de cartes*, n'est pas une des meilleures toiles de l'artiste ; l'on peut même se demander si elle est bien entièrement de lui, quoique les organisateurs de l'Exposition Chardin-Fragonard de 1907 l'aient acceptée pour telle. Au contraire la petite peinture sur cuivre de la collection J. Watelin représentant une *Dame occupée à cacheter une lettre*<sup>1</sup>, réduction du tableau conservé au Palais Impérial de Postdam, s'identifie



Cl. Arch. d'Art,

UN ENFANT QUE SA BONNE FAIT DÉJEUNER

PAR HUBERT ROBERT

(Coll. de M. A. Veil-Picard.)

bien comme provenant des anciennes collections Beaujon, Hubert Robert et d'Houdetot : c'est une des scènes de familière intimité où Chardin a mis le meilleur de l'émouvante sobriété et de la transparente harmonie de son talent.

N'est-il pas curieux autant que rare de rencontrer chez Hubert Robert cette même note d'intimité dans l'exquis petit panneau prêté par M. A. Veil-Picard, qui fut exposé au Salon de 1773 sous le titre d'*Un enfant que sa*

1. Cuivre : H. 0,255 × L. 0,25. *Catalogue*, n° 35.

*bonne fait déjeuner*<sup>1</sup> ? Cette ravissante peinture s'apparente avec les fameuses *Scènes d'intérieur de Madame Geoffrin*, qui figurèrent l'an dernier à l'Exposition des Grands Salons littéraires, et nous rappelle à propos que Hubert Robert ne fut pas seulement un peintre de ruines et de fantaisies italiennes.

La bienveillance de M<sup>me</sup> la baronne J. Du Teil, dont la belle donation est le joyau du Musée de Saint-Omer, a permis que l'une des toiles les plus

célèbres de Lépicié, le *Lever de Fanchon*, puisse être montrée au public parisien aux yeux duquel elle n'avait pas été présentée depuis plus de quarante ans<sup>2</sup>.

L'*Étude*<sup>3</sup>, de la collection de M<sup>me</sup> G. Meunier, que des traditions donnent comme étant le portrait de M<sup>me</sup> d'Epinay, est très certainement l'envoi fait par Lépicié au Salon de 1769 (n° 127), sous ce même titre ; étant donné les concordances de sujet et de dimensions, cette identification n'est pas douteuse et il est heureux que l'Exposition de Carnavalet ait pu faire connaître cette charmante toile où l'on est en effet tenté de chercher le



Cl. Arch. Phot.

L'ÉTUDE, PAR N.-B. LÉPICIE

(Coll. de M<sup>me</sup> G. Meunier.)

visage de quelqu'une de ces savantes amies des Messieurs de l'Encyclopédie<sup>4</sup>, bien que Diderot l'ait dédaignée dans sa critique. Quant au *Petit dessinateur*,

1. Panneau : H. 0,23 × L. 0,27. *Catalogue*, n° 85.

2. Toile : H. 0,65 × L. 0,89. *Catalogue*, n° 33.

3. Cuivre : H. 0,42 × L. 0,92. *Catalogue*, n° 71. V. Ph. Gaston-Dreyfus : *Catalogue raisonné de l'œuvre de N.-B. Lépicié*, n° 169 (*Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1922) et F. Ingersoll-Smouse : *La vie et les œuvres de N.-B. Lépicié*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1921-1928, pass.

4. Toile : H. 0,43 × L. 0,34. *Catalogue*, n° 72.



provenant de l'ancienne collection Woronzoff, il est à cataloguer comme l'un de ces nombreux portraits de jeunes garçons que le talent de Lépicié, après celui de Drouais, mit à la mode au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

Jamais non plus n'avait été exposée le grand *Portrait de la comtesse de*



Cl. Arch. Phot.

LA COMTESSE DE MEULAN A SA TOILETTE  
PAR FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS

(Coll. du comte de Lavau-Chazot.)

*Meulan à sa toilette*, par François-Hubert Drouais, conservé en province par les descendants mêmes de la famille de Meulan<sup>2</sup>. Après celui de la marquise

1. Toile : H. 0,71 × L. 0,63. *Catalogue*, n° 73.

2. Toile : H. 1,64 × L. 0,92. *Catalogue*, n° 39.

d'Herbouville, en Diane, que M. Louis Réau révélait dernièrement aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*<sup>1</sup>, il est un nouvel exemple des richesses d'art qui demeurent encore ignorées des érudits. Cette très belle toile, qui n'a pas été signée par Drouais mais doit avoir été exécutée aux environs de 1760, est caractéristique de la meilleure manière du peintre.

Depuis la vente de la collection G. Muhlbacher, en 1899, deux petites peintures représentant des *Ventes publiques d'objets d'art* sont données comme étant l'une<sup>2</sup> — conservée aujourd'hui dans la collection de M. le comte de Camondo — de Gabriel de Saint-Aubin, et l'autre — appartenant maintenant



Cl. Arch. Phot.

UNE VENTE A L'HOTEL BULLION

PAR PIERRE-ANTOINE DEMACHY

(Coll. de M. David Weill.)

à M. David Weill — de P.-A. Demachy<sup>3</sup>. Maintenant que les travaux de M. E. Dacier et l'Exposition des Saint-Aubin de 1925 nous ont mieux fait connaître les rares peintures de Gabriel de Saint-Aubin, il est possible d'attribuer sans hésitation à Demachy l'une comme l'autre de ces deux études si vivantes et d'une facture tellement voisine : Demachy n'en reste pas moins un artiste relativement peu connu et auquel on serait tenté de donner des œuvres d'art d'une qualité inférieure, si l'on ne savait, par des témoignages contemporains, qu'il fut aidé par Louthembourg dans un

1. V. Louis Réau : *Le Portrait de la marquise d'Herbouville en Diane par F.-H. Drouais*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1928.

2. Panneau : H. 0,12 x L. 0,18. *Catalogue*, n° 86.

3. Toile : H. 0,22 x L. 0,32. *Catalogue*, n° 37.

certain nombre de ses tableaux si curieux pour la vie parisienne. Une très belle gouache représentant un *Marchand d'orviétan sur le Pont-Neuf*<sup>1</sup>, qui appartient aujourd'hui à M. Paulme, après avoir fait partie de la collection A. Lehmann, est un excellent exemple de ce talent auquel Carnavalet doit tant de vues pittoresques et documentaires de Paris entre 1750 et 1789.

A Gabriel de Saint-Aubin revient très probablement une toile appartenant à M. Jules Strauss et qui semble bien représenter une *Caisse publique*<sup>2</sup>; exécutée dans une gamme de tons extrêmement transparente, elle n'est pas sans intriguer même celui qui connaît la technique si variée de cet artiste très souvent déconcertant, qui semble bien devoir être l'auteur d'une petite toile de la collection de M<sup>me</sup> Poetzsch représentant un *Violoniste*<sup>3</sup> qui joue devant un personnage important assis dans un fauteuil, sujet que Saint-Aubin a traité par ailleurs dans un beau dessin conservé actuellement au Musée Bonnat.

A la même collection privée appartient un petit panneau peint, d'une exécution extrêmement savoureuse, qui était jusqu'ici attribué à Watteau et à qui l'Exposition de Carnavalet permettra de rendre sans aucun doute son véritable auteur, le peintre J.-B. Hilaire : cette *Femme assise dans un jardin*, qui regarde japper son petit chien favori, n'est-elle pas en effet toute



Cl. Arch. Phot.

FEMME DANS UN JARDIN, PAR J.-B. HILAIRE

(Coll. de M<sup>me</sup> M.-L. Poetzsch.)

1. Gouache : H. 0,212 × L. 0,302. *Catalogue*, n° 141.

2. Toile : H. 0,21 × L. 0,31. *Catalogue*, n° 87.

3. Toile : H. 0,24 × L. 0,185. *Catalogue*, n° 88.



proche de ces promeneuses que l'artiste a peintes dans la *Lecture* et la *Leçon de Musique*<sup>1</sup> du Louvre ? C'est une contribution nouvelle à ajouter à l'œuvre d'un peintre dont il est curieux qu'aucun érudit n'ait encore tenté d'écrire la monographie.

Bien qu'un ouvrage très complet<sup>2</sup> ait étudié de façon excellente les vies et les œuvres des trois Hallé, il est rare de rencontrer du plus célèbre d'entre eux, Noël Hallé, des tableaux du caractère de ceux qui sont exposés à Carnavalet, grâce à l'obligeance de ses descendants directs. La *Dame qui dessine à l'encre de Chine*<sup>3</sup> figura sous ce titre au Salon de 1761 : c'est le portrait de Geneviève Hallé, femme du peintre, et de leur fils Jean-Noël Hallé qui devint plus tard un grand chirurgien ; M<sup>me</sup> Hallé y est représentée dessinant le portrait de sa fille Geneviève d'après un buste de Saly qui fut souvent par erreur attribué à Houdon et dont la terre-cuite a été donnée au Musée du Louvre par le regretté Ernest May. Deux autres esquisses de Noël Hallé, l'*Éducation des riches* et l'*Éducation des pauvres*<sup>4</sup>, datées de 1765, où les toiles figurèrent au Salon, achèvent de nous révéler leur auteur sous un jour plus intime et plus familier que les *Allégories* du Louvre ne peuvent nous le faire connaître.

S'il y a eu au XVIII<sup>e</sup> siècle un peintre de la « Vie parisienne », c'est bien Fragonard, qui est représenté ici par une toile et par plusieurs dessins ; bien que l'auteur de la *Foire de Saint-Cloud* ne nous ait pas laissé sur son époque de documents aussi intimes et aussi exacts que les deux toiles de Boucher, ce n'était pas sortir du sujet de l'exposition que d'exposer cette délicieuse *Jeune fille aux chiens* — peut-être le portrait de M<sup>lle</sup> Colombe ? — qui est l'une des perles de la collection Cognacq<sup>5</sup>, car elle évoque tous ces « petits animaux favoris » dont raffolait une société éprise d'amusements et de fausse sensibilité à la Rousseau. On retrouve l'étonnant et fougueux pinceau de l'artiste dans les deux lavis prêtés par M. Molyneux : la *Visite à la nourrice*<sup>6</sup>, la *Lecture*<sup>7</sup>, variante du dessin du Louvre, et dans ce *Coucher des ouvrières*<sup>8</sup>, qui appartient à M. Wildenstein et où se reconnaît en partie le décor des *Jets d'eau* et de *Ma chemise brûle !*

C'est le même côté de la vie parisienne qu'a peint J.-F. Schall, avec toute la distance qui peut séparer le talent d'un petit maître comme lui de l'étour-

1. Toile : H. 0,148 × L. 0,117. *Catalogue*, n° 104.

2. O. Estournet : *La famille des Hallé*, Paris, 1935, in-16.

3. Toile : H. 0,72 × L. 0,60. *Catalogue*, n° 56.

4. Toiles : H. 0,345 × L. 0,437. *Catalogue*, nos 57 et 58.

5. Toile ovale : H. 0,60 × L. 0,50. *Catalogue*, n° 42.

6. Lavis d'encre de Chine : H. 0,30 × L. 0,38. *Catalogue*, n° 166.

7. Lavis de sépia : H. 0,28 × L. 0,21. *Catalogue*, n° 165.

8. Lavis de sépia : H. 0,24 × L. 0,37. *Catalogue*, n° 167.

dissante virtuosité d'un Fragonard, quand tous deux traitent les fragiles et risqués sujets de l'Amour. A côté d'une *Promeneuse* et de *Danseuses*, d'un type plus répandu, appartenant au vicomte et au comte Louis d'Harcourt, on peut compter parmi les œuvres les plus charmantes — on n'ose pas écrire les plus chastes — de ce peintre volontiers libertin, la *Surprise*<sup>1</sup>, de la collection de M. A. Godillot, d'une facture peut-être un peu superficielle mais d'une composition ravissante, et le *Fidèle indiscret*<sup>2</sup>, à M. E. Delagarde, qui montre un artiste sachant jouer de la lumière avec une remarquable



Cl. Arch. Phot.

LE COUCHÉ DES OUVRIÈRES, PAR HONORÉ FRAGONARD

(Appartient à M. Wildenstein.)

aisance; la monographie que M. André Girodie prépare sur Schall permettra sans nul doute de faire le départ entre des œuvres comme celles-là et la fabrication en série que ses parents et ses élèves ont entreprise, à ses côtés, sur ses modèles.

La mort prématurée d'Étienne Aubry ne nous a laissé de cet excellent artiste qu'un œuvre peu abondant. L'Exposition de Carnavalet a permis de montrer aux amateurs une de ses peintures les plus importantes et, comme l'a dit excellemment son plus récent biographe, l'une des plus « ambi-

1. Toile : H. 0,40 × L. 0,33. *Catalogue*, n° 90.

2. Toile : H. 0,325 × L. 0,40. *Catalogue*, n° 89.

tieuses » : c'est la *Visite à la Nourrice*<sup>1</sup>, à M. Louis Paraf, qui figura au Salon de 1777 (n° 124) et dont la vigueur d'exécution ainsi que la vivacité de coloris font une œuvre d'une qualité exceptionnelle.

Parmi les petits maîtres de second plan sur lesquels il nous manque toujours une étude d'ensemble et même parfois les renseignements les plus élémentaires, certains se trouvent représentés à Carnavalet par des œuvres déjà plus ou moins connues. De la collection de M. A.-L. Maurice Dior vient la *Marchande de rafraîchissements*, une toile de J.-B. Charpentier dont il eut



Cl. Arch. Phot.

LE FIDÈLE INDISCRET, PAR JEAN-FRÉDÉRIC SCHALL

(Coll. de M. Émile Delagarde.)

été curieux de rapprocher d'autres œuvres analogues. P.-A. Baudoin y figure avec un sujet à la Boucher, le *Premier pas à la Fortune*, autrefois dans la collection Paulme ; et l'on y retrouvera une œuvre intéressante d'un imitateur de Chardin, P.-L. Dumesnil, qui exposa cette *Dame de Charité* au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1752<sup>2</sup>. D'autres sont plus ignorés,

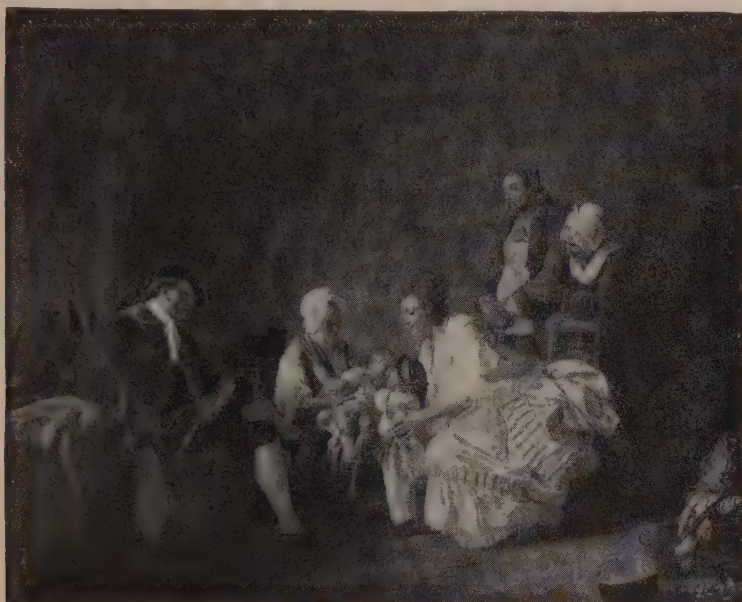
1. Toile : H. 0,76 × L. 0,96. Signée et datée à droite : *E. Aubry 1776* et non 1773 comme il a été indiqué au *Catalogue*, qu'il y a lieu de rectifier d'après la très intéressante et très précise étude que M<sup>lle</sup> F. Ingersoll-Smouse a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* de février 1925 sous le titre de : *Quelques tableaux de genre inédits par Etienne Aubry (1745-1781)*.

2. Toile : H. 0,32 × L. 0,40. *Catalogue*, n° 40.



comme P.-Ch. Canot dont M. Jules Strauss a prêté la *Leçon de Danse*<sup>1</sup>, ou ce Lefebvre, auteur d'une curieuse *Scène chez un dentiste*<sup>2</sup>, appartenant à M. Paul Cailleux, dont il est rare de trouver l'équivalent dans les tableaux de genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Une très agréable petite peinture de Bounieu, la *Leçon de musique*<sup>3</sup>, que nous avait révélée en 1920 l'Exposition des Petits-Maitres, voisine ici avec une autre toile de ce même artiste, la *Saignée*<sup>4</sup>, à M. le docteur Ledoux-Labard, traitée dans une tonalité blonde d'une rare délicatesse.

Plusieurs des toiles ou des dessins prêtés à Carnavalet posent de petits



Cl. Arch. Phot.

LA VISITE A LA NOURRICE, PAR ETIENNE AUBRY

(Appartient à M. Louis Paraf.)

problèmes d'identification assez difficiles à résoudre. On connaît mal la vie et les œuvres de M.-B. Ollivier auquel sont données deux toiles de l'exposition : une charmante *Petite toilette*<sup>5</sup> de la collection de M<sup>me</sup> L. Voillemot, et un curieux *Examen du portrait*<sup>6</sup>, que possède M. F. Guérault. Sont-elles

1. Toile : H. 0,37 × L. 0,29. *Catalogue*, n° 30.
2. Toile : H. 0,80 × L. 1. *Catalogue*, n° 69.
3. Panneau : H. 0,37 × L. 0,275. *Catalogue*, n° 28.
4. Toile : H. 0,38 × L. 0,45. *Catalogue*, n° 29.
5. Toile : H. 0,37 × L. 0,455. *Catalogue*, n° 79.
6. Toile : H. 0,55 × L. 0,66. *Catalogue*, n° 80.

de J.-M. Moreau le Jeune, ces deux ravissantes peintures sur cuivre de la riche collection de M. le professeur Tuffier, ce *Cours-la-Reine* et ce *Parc Monceau*<sup>1</sup> qui constituent de si rares et de si précieux documents sur les promenades à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle? Peut-on attribuer au mystérieux Louis Autreau les deux très fines peintures prêtées par M. Aubry, le *Concert*



Cl. Arch. Phot.

LA LEÇON DE MUSIQUE, PAR M.-H. BOUNIEU

(Appartient à M. Louis Paraf.)

et le *Gôûter dans le parc*<sup>2</sup>, qui ont un petit air des bords du Rhin?

Connait-on dans l'œuvre de M<sup>me</sup> Vallayer-Coster, l'équivalent d'une toile aussi séduisante et d'un métier aussi riche que ces trois *Petits favoris*<sup>3</sup>,

1. Cuivre : H. 0,08 × L. 0,37. *Catalogue*, n<sup>os</sup> 77 et 78.

2. Toiles : H. 0,33 × L. 0,24. *Catalogue*, n<sup>os</sup> 2 et 3.

3. Toile : 0,40 × L. 0,515. *Catalogue*, n<sup>o</sup> 99.

king-charles et levrette, qui appartiennent à M. Paul Cailleux ? Et ne faudrait-il pas donner à Georges van der Mijn (1723-1763) plutôt qu'à l'École française du XVIII<sup>e</sup> siècle la petite toile intitulée le *Peintre et son modèle*<sup>1</sup> ?

Il est extrêmement rare de voir des peintures de ce parisien d'adoption que fut Nicolas Lavreince ; la collection de M. Palm, de Stockholm, en renferme une, un portrait de la Dugazon dans le rôle de Nina, mais comment la Suède n'envierait-elle pas celle intitulée la *Confidence*<sup>2</sup> qui appartient à M. le professeur Tuffier ? Elle peut, par son coloris et sa luminosité, s'égaliser aux gouaches du même artiste, prêtées l'une, la plus connue, l'*École de danse*<sup>3</sup>, par le Musée du Louvre, et les trois autres par M. Maurice Fenaille, les *Apprêts du bal*, la *Marchande à la toilette* et le *Déjeuner anglais*<sup>4</sup> ; ces trois dernières pièces en particulier sont d'une qualité tout à fait exceptionnelle, et elles éclipsent un peu la plupart des autres aquarelles qui figurent à l'exposition sous le nom de Lavreince et qui ne sont probablement que des répliques.

L'Exposition de Carnavalet ramène sous les yeux du public des dessins bien connus d'artistes comme C.-N. Cochin, Debucourt, Meunier, Duraumeau, Lemoine, dont M. Paulme a prêté le célèbre portrait de *Mademoiselle Dulhé à sa toilette*<sup>5</sup>, Duplessis-Bertaux, Swebach-Desfontaines, qui a dessiné une ravissante *Promenade publique*<sup>6</sup>, à M. Ernest Masurel, ou Mallet qui est largement représenté avec plus de dix gouaches ou aquarelles, parmi lesquelles la *Visite*<sup>7</sup>, à M. Paul Marmottan, et l'*Assemblée au concert*<sup>8</sup>, à M. Wildenstein, sont les plus caractéristiques du genre de cet artiste un peu guindé et inférieur à Lavreince par sa sécheresse mais si précieux par la documentation qu'il nous offre sur son temps.

Mais combien d'autres sont exposés ici pour la première fois, comme cette ravissante miniature représentant une *Jeune femme tenant un chien*<sup>9</sup>, qui fait partie de la collection de M. et de M<sup>me</sup> Pierre Jolibois et qu'il faudrait peut-être donner à E. Aubry plutôt qu'à F. Dumont ? Il en est de même pour la

1. Toile : H. 0,43 × L. 0,36. *Catalogue*, n° 43. Nous devons cette intéressante identification à M. A. Staring qui nous a aimablement signalé que le sujet de cette toile est emprunté à une comédie hollandaise du XVIII<sup>e</sup> siècle, *De schilder door liefde* (le peintre par amour).

2. Toile : H. 0,31 × L. 0,24. *Catalogue*, n° 191 (portée par erreur aux dessins).

3. Gouache : H. 0,29 × L. 0,36. *Catalogue*, n° 182.

4. Gouaches : H. 0,265 × L. 0,21, et H. 0,285 × L. 0,370. *Catalogue*, nos 183, 184 et 185.

5. Crayon et aquarelle : H. 0,245 × L. 0,190. *Catalogue*, n° 194.

6. Lavis d'encre de Chine et d'aquarelle : H. 0,29 × L. 0,55. *Catalogue*, n° 226.

7. Gouache : H. 0,315 × L. 0,39. *Catalogue*, n° 199.

8. Aquarelle : H. 0,315 × L. 0,13. *Catalogue*, n° 205.

9. Miniature : H. 0,15 × L. 0,13. *Catalogue*, n° 147.



série de huit dessins, appartenant à M. le comte de Lavau-Chazot et à M. Jules Strauss, qui représentent ici le talent si particulier de Carmontelle, à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre<sup>1</sup>. Et c'est encore le cas pour un dessin de Gabriel de Saint-Aubin, *l'Incendie de l'Hôtel-Dieu*<sup>2</sup>, resté jusqu'à présent complètement ignoré des érudits qui se sont occupés, comme M. Marcel Aubert, de ce sujet d'iconographie parisienne.

Ce précieux document vient heureusement s'ajouter à ceux dont M. Georges Dormeuil a bien voulu se séparer si libéralement et qui comptent parmi les plus intéressants de l'artiste : le *Spectacle aux Tuileries*<sup>3</sup>, la *Dispute dans un café*<sup>4</sup> et la *Saisie par huissier*<sup>5</sup>.

Malgré une confrontation de plus de six semaines avec tous les spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, les auteurs de plusieurs de ces dessins demeureront vraisemblablement inconnus. Peut-être pourrait-on attribuer avec quelque certitude à Desrais les deux curieux dessins prêtés par M. Founès et représentant le célèbre *Baquet de Mesmer* ainsi qu'une *Expérience de magnétisme*<sup>6</sup>? Mais qui trouvera le nom du dessinateur dont le pinceau de virtuose nous a laissé ce magnifique lavis intitulé la *Bibliothèque*<sup>7</sup> qui figurait dans la fameuse collection Heseltine sous le nom de Gravelot et fait maintenant partie de la belle collection de M. Frits Lugt?

Avec M. J.-B. Isabey, représenté ici par un beau dessin caricatural bien connu, le *Petit Coblenz*<sup>8</sup> (*vue du boulevard de Gand sous le Directoire*), Louis Boilly, qui avait vingt-huit ans en 1789, prolonge cette longue série de peintres de la vie parisienne jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais n'a-t-il pas conservé, même sous le Premier Empire, l'esprit et la technique de beaucoup de petits maîtres de l'ancien régime? Il nous est impossible de parler ici des dix-huit toiles et des onze dessins de lui qui sont réunis à Carnavalet et dont beaucoup sont passés déjà dans des ventes célèbres, comme *l'Enfant au fard*, *Prends ce biscuit*, *Nous étions deux, nous voilà trois !*, *la Peur du chien*, la *Serinette*; certains n'étaient connus que de quelques amateurs, comme la *Visite reçue* et *Ce qui allume l'amour l'éteint*, de l'ancienne collection Chaix d'Est-Ange, donnés depuis peu au Musée de Saint-Omer, par M<sup>me</sup> la baronne J. du Teil. Signalons du moins l'intérêt offert par le rapprochement des uns et des autres, surtout lorsqu'il s'agit de deux versions d'un

1. Crayons : 0,28 à 0,33 × L. 0,18 à 0,22. *Catalogue*, nos 123 à 131.

2. Crayons, aquarelle et gouache : H. 0,165 × L. 0,23. *Catalogue*, n° 220.

3. Eau-forte aquarellée : H. 0,093 × L. 0,218. *Catalogue*, n° 219.

4. Pierre d'Italie : H. 0,190 × L. 0,130. *Catalogue*, n° 218.

5. Crayon noir : H. 0,540 × L. 0,430. *Catalogue*, n° 217.

6. Plume et lavis de sépia : H. 0,22 × L. 0,32. *Catalogue*, nos 160 et 161.

7. Lavis d'encre de Chine : H. 0,240 × L. 0,350. *Catalogue*, n° 155.

8. Plume et aquarelle : H. 0,452 × L. 0,450. *Catalogue*, n° 180.

même sujet comme pour l'*Averse*, dont le Musée du Louvre a prêté la peinture<sup>1</sup> et M. Georges Dormeuil l'aquarelle<sup>2</sup> ; et de cette comparaison on garde l'impression que les dessins de Boilly sont supérieurs à ses peintures par la fermeté et la vigueur du coloris, généralement atténués l'un comme l'autre par l'extrême et excessif « fini » que l'artiste apportait dans ses toiles.

Autour de cet ensemble important de peintures et de dessins, des objets de vitrine, très souvent curieux et parfois même rares, des meubles en nombre restreint mais de première qualité ont suscité un peu de cette



Cl. Arch. Phot.

LA VISITE REÇUE, PAR LOUIS BOILLY

(Musée de Saint-Omer.)

atmosphère d'intimité qui est indispensable dans des expositions de ce genre.

Peu de collections ont été jadis constituées avec autant de goût pour le « bibelot » en lui-même, pour l'objet inédit et presque introuvable, que la collection Jubinal-Saint-Albin, qui, des mains de M<sup>me</sup> Georges Duruy, est passée dans celles de ses enfants, M. Albert Duruy et M<sup>mes</sup> Hadengue et Pierre Jolibois ; à leur généreux et libéral concours, Carnavalet doit d'avoir pu exposer quelques pièces exceptionnelles, telles que une rare table d'accouchée signée de Peridiez, un ébéniste parisien du règne de Louis XV,

1. Toile : H. 0,32 × L. 0,40. *Catalogue*, n° 7.

2. Plume et lavis d'encre de Chine : H. 0,32 × L. 0,40. *Catalogue*, n° 112.

une table « papillon » d'un modèle très curieux, un meuble de chevet et une travailleuse écran, des nécessaires à ouvrage et des jouets d'enfants, et jusqu'à une amusante petite roulette-loterie et un soufflet d'écritoire. De la collection de M. Jules Strauss, est venu un superbe nécessaire de voyage aux armes de la comtesse Du Barry; de celle de M. Alexander Biddle, un rarissime tabouret de pied dit « à l'indiscret », et, de chez M. et M<sup>me</sup> Georges Bernard, de précieux bibelots, comme une machine pneumatique ou un microscope, évocateurs des femmes savantes du siècle. Un lit somptueux, en bois doré, garni de soieries de Philippe de Lassalle, à M. Schutz, une splendide commode d'époque Régence et un bureau d'acajou signé de Henri Riesener et orné de bronzes de Gouthière, prêtés par MM. Germain Seligmann, un secrétaire et des consoles de A. Wesweiler, à M. F. Guérault, deux commodes de L.-N. Malle, appartenant à M<sup>me</sup> J. Cavaillon, d'autres meubles encore prêtés par MM. Fraenkel et Louis Touzain représentent enfin ces artisans du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont fait preuve dans le mobilier ou l'art décoratif d'un goût et d'une science qui les égalent aux autres artistes de leur temps.

Cette Exposition de la Vie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle aura démontré une fois de plus la variété des talents de toutes sortes qui ont fait des œuvres d'art de cette époque l'expression la plus raffinée de l'art français; d'autres temps ont eu plus de force, plus d'originalité, plus de maîtrise: aucun autre, probablement, n'aura su mieux s'adapter aux goûts de toute une génération, ni mieux refléter ces « clartés de tout » qui faisaient alors de la France le premier pays du monde; et de là vient certainement la séduction profonde qui continue d'attirer invinciblement vers elle la société de notre temps.

FRANÇOIS BOUCHER





FRESQUES DE MAITRE PONCE  
(Chambre de Marmitta, palais Sacchetti, Rome.)

DEUX ARTISTES FRANÇAIS DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE A ROME

## LA DÉCORATION DU PALAIS SACCHETTI

PAR

MAITRE PONCE ET MARC LE FRANÇAIS

DANS la seconde édition de ses *Vies des peintres*, publiée en 1568, Vasari exprime une grande admiration pour l'*Histoire de David* qu'avant de partir pour la France en 1554, Salviati peignit à fresque pour le cardinal Ricci dans une salle de son palais à Rome. Ce palais se trouve dans la Via Giulia. Il est réputé pour son architecture et appartient aujourd'hui au marquis Sacchetti. Son architecte Antonio da Sangallo le jeune était en train de le transformer pour son propre usage lorsqu'il mourut. En 1552, le cardinal Giovanni Ricci, qu'on appelait cardinal de San Vitale, l'acheta à son fils Orazio et le fit terminer et agrandir par Nanni Bigio.

Presque aussitôt après avoir conclu l'acquisition de ce palais inachevé, le cardinal Ricci prit des arrangements avec un groupe d'artistes pour la

décoration des murs du premier étage qui comprenait à ce moment une grande chambre donnant sur la Via Giulia appelée Salle de Salviati ou *Chambre d'audience d'hiver du cardinal* et quatre pièces donnant sur une ruelle latérale, le Vicolo del Cefalo.

Quelques mois plus tard, le cardinal Ricci passa un nouveau marché pour la décoration d'une autre suite de pièces régnant parallèlement au jardin et au Tibre, c'est-à-dire parallèlement à la Via Giulia. Cette suite se compose de trois chambres appelées *l'aile du jardin* et d'une quatrième salle très spacieuse conduisant de la dernière de ces chambres à la galerie. La première chambre de l'aile du jardin était la *Chambre d'audience d'été du cardinal* et la grande salle conduisant à la galerie était affectée au secrétaire principal du cardinal Ricci, Girolamo Marmitta, poète de Parme et personnalité très connue dans le monde romain de son temps.

Exception faite pour Salviati, Vasari ne mentionne pas les noms des autres artistes employés à la décoration de ce beau palais, bien que Maître Ponce (Ponsio Jacquio) ait été le principal décorateur des ailes donnant sur le Vicolo del Cefalo et le jardin. Cette omission est d'autant plus étrange que dans la seconde édition de ses Vies des peintres, Vasari nous raconte à propos du Primatice qu'en même temps que cet artiste travaillait au château de Meudon le peintre florentin Damiano (Domenico) del Barbieri et que « nel medesimo luogo ha lavorato ancora molte figure di stucco uno scultore similmente dei nostri paesi chiamato *Ponzio* che si è portato benissimo <sup>1</sup> ».

Rien de plus décisif en apparence que ce témoignage sur la nationalité de Ponsio. Néanmoins dans un marché et plusieurs reçus autographes relatifs à des ouvrages exécutés par lui pour le cardinal Ricci entre 1553 et 1556, Ponsio qui avait étudié à Rome et peut-être travaillé à Florence se qualifie lui-même de Français. Cette méprise de Vasari a été suivie par presque tous les biographes de Ponsio, qui sont tombés dans une autre erreur, dont l'origine est plus difficile à déterminer, en lui donnant le nom de Trebatti ou plus exactement de Paolo Ponsio Trebatti. Or la signature de Maître Ponce sur les marchés et comptes mentionnés plus haut est huit fois simplement Ponsio, quatre fois Ponsio Jacquio, jamais Trebatti. La plupart de ces pièces comptables sont non seulement signées mais écrites de la main même de l'artiste. Parfois il les commence avec la formule : *Io Ponsio Francese* et il se déclare tantôt sculpteur, tantôt peintre. Le cardinal Ricci et ses secrétaires s'accordent dans ces documents pour voir en Maestro Ponsio un peintre; mais leurs déclarations sont parfois embarrassantes, par exemple lorsque le cardinal Ricci écrit dans une de ces pièces comptables

1. Vasari, III, p. 800. Ed. 1568.

signées par Ponsio : *Il fiaminghetto pittore*. Sur l'une de ces pièces il est vrai, un secrétaire a corrigé : *Il franzesino pittore*. On peut supposer que le « Fiaminghetto » en question était un aide de Ponsio auquel il était chargé de remettre ses gages à moins que le cardinal ne se soit mépris sur la nationalité de Ponsio, ce qui n'est guère croyable. Il y avait un Paolo ou Pietro Paolo Ponsio qui vivait à la même époque que Ponsio Jacquio, mais il était Napolitain et peignait à Naples<sup>1</sup> et il existait un autre Ponsio qui était Flamand, dont le prénom était Giovanni<sup>2</sup>. Mais on ne connaît au xvi<sup>e</sup> siècle qu'un seul peintre et stucateur français de ce nom et c'était Maître Ponce ou sous la forme italianisée Maestro Ponsio.

#2

Io ponsio francese scultor ho portato da me  
 camillo cupi senti & quatre dor quali  
 sono a bon conto de come formate que ho  
 da fare in uno frizo del palazzo di strada  
 Inlio del Reverendissimo cardinale de Santo  
 Vitale et in sede ho fatto lo Rsete di  
 mia propria mano a di 5 di magro  
 mil v cento cinquante 3 / 1553

Io ponsio

AUTOGRAPHE DE MAÎTRE PONCE

Les comptes mentionnés plus haut ont été découverts par l'auteur dans les archives du marquis Ricci Paracciani à Montepulciano au cours de recherches parmi les papiers du cardinal Giovanni Ricci en vue de recueillir des matériaux pour l'histoire du quartier des bords du Tibre où est situé le palais Sacchetti. Nous nous réservons de publier éventuellement une étude complète de ces documents, ainsi que des fresques et stucs auxquels ils se rapportent. Mais l'intérêt particulier que présentent ces comptes pour l'étude de la Renaissance française, et spécialement pour l'identification de la personnalité de Maître Ponce, nous a engagée à en donner ici à l'avance un bref aperçu.

\*  
\* \*

Maître Ponce dont la nationalité française est établie par ses propres déclarations, était sans aucun doute le *Ponzio francese pittore* qui fut membre

1. De Boni, *Biografie degli Artisti*. Florence, 1852.

2. *Il Riposo di Raffaello Borghini*. Florence, 1730, p. 84.



de l'Académie de Saint-Luc, à l'époque du sac de Rome en 1527 ou peu après. Son nom apparaît associé à celui d'un autre peintre français, Andrea Melini (Mellini), dans une liste des membres de cette société qui fut dressée par le peintre florentin Benedetto Bramante, le 22 mars 1535<sup>1</sup>. Cette liste fut rédigée pour le président ou le conseil de direction de l'Académie, à la suite d'une discussion qui s'était élevée en 1533 sur le point de savoir qui s'était acquitté des cotisations, une grande confusion ayant été causée par la fuite ou la mort violente d'un grand nombre d'artistes victimes du sac de Rome. Le nom de Ponsio ne se trouve plus après cette date jusqu'en 1552, époque à laquelle il travaillait au château de Meudon. Était-il à Rome avant cette catastrophe, se trouvait-il en France à l'époque du sac de Rome; s'enfuit-il à ce moment pour rentrer en France ou pour aller à Florence et de là à Mantoue, où il aurait travaillé avec Primatice sous la direction de Giulio Romano; ce sont là des problèmes auxquels il est impossible de donner une réponse.

Une autre question qui se pose est celle de savoir si Maître Ponce travailla sous la conduite du Primatice au château de Fontainebleau. Son nom n'apparaît pas dans les comptes de paiements faits aux artistes pour sa décoration; mais il est plus que probable qu'il fut l'un des sculpteurs signalés par Vasari qui aidèrent Primatice et Vignole à fondre et mouler des statues pour le *Jardin de la Reine* à Fontainebleau, lorsque Primatice revint de Rome où François I<sup>er</sup> l'avait envoyé vers 1540 pour acheter des marbres. Maître Ponce collabora certainement avec Primatice à partir de 1552 et subit son empreinte: car l'influence de l'École de Fontainebleau est visible dans les ouvrages qu'il exécuta pour le cardinal Ricci.

Il est très probable que Maître Ponce était à Rome à la date de 1535, où son nom figure sur la liste des membres de l'Académie de Saint-Luc, qu'il y était encore en 1540, parmi ceux qui aidèrent Primatice dans ses achats de marbres et qu'il revint avec lui en France. Cette hypothèse expliquerait l'absence de toute mention de son nom dans son pays natal antérieurement à 1552, puisqu'il aurait étudié alors à Rome; elle s'accorderait également avec l'opinion exprimée par quelques-uns de ses biographes d'après laquelle Maître Ponce serait venu en France avec le Primatice; seulement il l'aurait accompagné à son retour de Rome, et non quand Primatice vint pour la première fois en France en 1532.

Ponce était un tout jeune homme à l'époque où il devint membre de l'Académie de Saint-Luc et sans aucun doute il étudiait alors la décoration à

1. Missirini. *Memorie per servire alle storia della Romana Accademia di S. Luca*, p. 13.

la mode que les Italiens de la Renaissance avaient baptisée *grotesques* (*grotteschi*). Il doit avoir connu à ce moment trois autres artistes qui travaillèrent avec lui en 1553 pour le cardinal Ricci et qui étaient déjà en 1553 membres de l'Académie de Saint-Luc. Ces artistes étaient Jeronimo da Faenza detto il Fantino, Marco da Faenza et Giovanni Veneziano.

Les comptes ne disent rien des ouvrages exécutés par Salviati pour le cardinal Ricci. Les murs qu'il décora dans le palais Sacchetti sont entièrement couverts de fresques, sans ornements de stuc, tandis que les décorations de toutes les autres chambres, aussi bien sur le Vicolo del Cefalo que du côté du Tibre, se composent seulement de frises au-dessous desquelles le



FRESQUES DE MAÎTRE PONCE  
(Chambre de Marmitta, palais Sacchetti, Rome.)

cardinal fit tendre du cuir de Cordoue ou des tapisseries ; de plus ces frises associent les stucs à la peinture, à l'exception de la frise dans la chambre de Marmitta où les peintures sont encadrées d'une simple moulure.

• •

Le marché pour la décoration de la *chambre de Marmitta* est de la propre main de Maître Ponce. Bien qu'il se rapporte au dernier ouvrage qu'il ait exécuté pour le cardinal Ricci, nous devons commencer par lui parce que les peintures de cette pièce peuvent servir dans une certaine mesure de criterium pour distinguer l'œuvre de Maître Ponce de celle des autres artistes qui travaillaient avec lui et aussi parce que les paysages de la chambre de Marmitta prouvent que Ponce n'est pas l'auteur des paysages de la seconde

chambre donnant sur le Vicolo del Cefalo sur lesquels un doute pourrait s'élever.

Ce contrat est ainsi rédigé :

Io Ponsio me obligo di fare un fregio di grottesche e paese secondo que piacera a mis Jacmo Marmitta secretario di reverendissimo cardinale di Santo Vitale e nel palazzo di strada Julia di sua reverendissima Signoria e mi consento di stare al giudizio del detto mis Jacmo Marmitta per pagamele di quello que me verras di detto fregio e io ho reciputo al acompto di detto fregio scudi sei et per verita questa presente ho scritto di mia propria mano.



TOBIE ET L'ANGE, AUX BORDS DU TIGRE, STUCS DE MAÎTRE PONCE  
FRESQUES DE MARCO FRANCÈSE

(Palais Sacchetti, Rome.)

« Je soussigné Ponce m'engage à faire une frise de grotesques et paysages comme il plaira à maître J. Marmitta, secrétaire du révérendissime cardinal de San Vitale et dans le palais de la Strada Julia appartenant à Sa Seigneurie et je me tiendrai satisfait de ce que le dit maître J. Marmitta voudra bien me payer pour ladite frise. Je déclare avoir reçu à titre d'acompte six écus, en fin de quoi j'ai signé le présent reçu de ma propre main, le 27 décembre 1555 ».

La chambre de Marmitta se laisse identifier sans difficulté. C'est la seule qui conduise dans la galerie du cardinal et la seule chambre du palais qui soit décorée de grotesques et de paysages exclusivement. Le fait que cette décoration est bien l'œuvre de Maître Ponce est prouvé au surplus par un reçu signé de sa main, le 24 février 1556, après l'achèvement de la frise « dans la chambre proche la galerie ».



Io Mro Pogio pittor ho reciputo dal rev. cardinale per mano di Bartolomeo giardinero scudi venti tre quali sono per resto di tutti lavori fatti nel palazzo di strada Julia et per fede ho fatta far la presente et sottoscritta de mia propria mano.

Io Ponsio francese affirmo quanto da sopra.

Io Mro Giovan fui presente.

« Je soussigné Maître Ponce, peintre, ai reçu du révérendissime cardinal par l'intermédiaire du jardinier Bartolomeo ving-trois écus pour solde de tous travaux faits dans le palais de la Strada Julia appartenant à Sa Seigneurie : en foi de quoi j'ai signé le présent reçu de ma propre main en présence des témoins soussignés.

Moi Ponce, Français, affirme la vérité de la déclaration ci-dessus. Je soussigné, maître Giovanni, étais présent ».

Les grotesques de cette frise sont peints avec plus de délicatesse que les paysages qui étaient à l'origine au nombre de douze, mais dont il ne reste plus que onze. Ces paysages ont été d'abord gâtés par la fumée, puis par l'incendie et une tentative de nettoyage, mais malgré tous ces accidents et une certaine grossièreté d'exécution, ils sont habilement peints, particulièrement l'effet de coucher de soleil sur l'eau que Ponce semble avoir emprunté à Nicoló Abate dans son *Enlèvement de Proserpine* (anc. coll. du duc de Sutherland). Maître Ponce donne habituellement à ses figures des yeux pénétrants sous des sourcils broussailleux ; c'est ce qu'on observe dans les masques de la chambre de Marmitta.



LA TROISIÈME PIÈCE  
SUR LE VICOLO DEL CEFALO  
(Palais Sacchetti, Rome.)

\*  
\* \*

Le reçu le plus ancien signé par Ponce se rapporte à la frise de la *seconde chambre* sur le *Vicolo del Cefalo* appelée la Salle des stucs. Il est daté du 5 mai 1553, et il est rédigé comme suit :

« Je soussigné Ponce le Français, sculpteur, ai reçu de Maître Camillo

Carti quatre écus d'or en acompte des journées de travail que j'ai à faire pour une frise dans le palais de la Strada Julia du révérendissime cardinal de Santo Vitale<sup>1</sup> ».

Aucune chambre n'est spécifiée dans ce document; mais nous sommes certains que ce reçu se rapporte à la seconde chambre sur le Vicolo del Cefalo grâce à une autre pièce datée du 13 mai 1553, où Ponce apparaît comme le principal auteur de cette décoration avec Maître Geronimo, c'est-à-dire Il Fantino et un Maître « Gutardo Lomardo » — probablement



NAUSICAA AU BAIN, PAR MARCO FRANCESE

(Palais Sacchetti, Rome.)

Lombardo — comme assistants. Ni l'une, ni l'autre de ces pièces ne spécifie si Ponce exécuta seulement les stucs ou les peintures ou tout l'ensemble de la frise. Cependant, en comparant les belles peintures représentant l'*Histoire de Tobie* avec les peintures de Ponce dans la chambre de Marmitta, on s'aperçoit immédiatement qu'elles ne sauraient être de lui. La décoration en stuc seule est de sa main et elle montre que Ponce subissait, lorsqu'il la modela, l'influence de l'École française. Il ne faut pas oublier qu'il exécuta

1. Io Ponsio Francese scultor ho reciputo da mis Camillo Curti scudi quattro d'oro, quali sono a bon conto de le mie giornate que ho da fare in uno frizo del palazo di Strada Julia del reverendissimo cardinale di Santo Vitale.

cette frise immédiatement ou très peu de temps après ses travaux du château de Meudon où il avait vécu dans l'entourage des artistes employés par François I<sup>er</sup> et le cardinal de Lorraine. Il l'avait terminée à la fin d'août 1553, quand Fantino apporta l'or pour sa dorure<sup>1</sup>. Les gracieuses figures de la frise, debout ou marchant avec des palmes et des couronnes sont caractéristiques de la Renaissance française et les faons sont semblables à ceux de Fontainebleau.

\*  
\* \* \*

Pour découvrir le nom du peintre de l'*histoire de Tobie*, nous devons



FRESQUES DE MARCO DA FAENZA

(Palais Sacchetti, Rome.)

recourir à une autre pièce écrite sur la même feuille de papier que le document daté du 13 mai 1553. Cette pièce nous révèle les noms des artistes qui furent employés à la décoration de la *troisième chambre* sur le *Vicolo del Cefalo*. Ils se nommaient : Maestro Marcho francese, Giovan Antonio Napolitano, Marcho da Faenza, Geromino da Faenza, Stefano da Firenze et Giovan Antonio Venetiano.

*Marco Francese* aurait été le principal auteur de cette décoration si les 14 jours de travail qui lui sont alloués s'appliquaient à lui seul, ce qui est plus que douteux ; il fut le seul des artistes susnommés qui signa le reçu de paiement. C'était peut-être Marc Duval, peintre excellent et graveur en

1. Comptes du cardinal. *Archivio Ricci*.



taille-douce, qui naquit au Mans vers 1530 et mourut à Paris en 1581<sup>1</sup>. On l'appelait Bertin du nom de son beau-père et on l'avait surnommé Le Sourd à cause de son infirmité. Marco Francese est certainement le même personnage que le Marc qui étudia avec Giulio Clovio<sup>2</sup>, à Rome où nous le trouvons à l'âge de vingt-deux ans. Plus tard il devint le miniaturiste attitré de la reine de France Catherine de Medicis et peintre de son fils Charles IX. Ses premières œuvres ont donc subi l'influence de la miniature.

La frise à laquelle il collabora pour le cardinal Ricci au mois de mai 1553 se compose de quatre peintures à sujets et de paysages ovales dans un encadrement de grotesques encadrés par des figures de femmes. Quatre de ces



MOISE SAUVÉ DES EAUX, STUC DE MAITRE PONCE

FRESQUE DE NICOLAS DE BRUYNE

(Palais Sacchetti, Rome.)

figures sont de caractère très napolitain et ne peuvent avoir été peintes par un élève de Clovio et les grotesques sont l'œuvre indiscutable de Marco da Faenza.

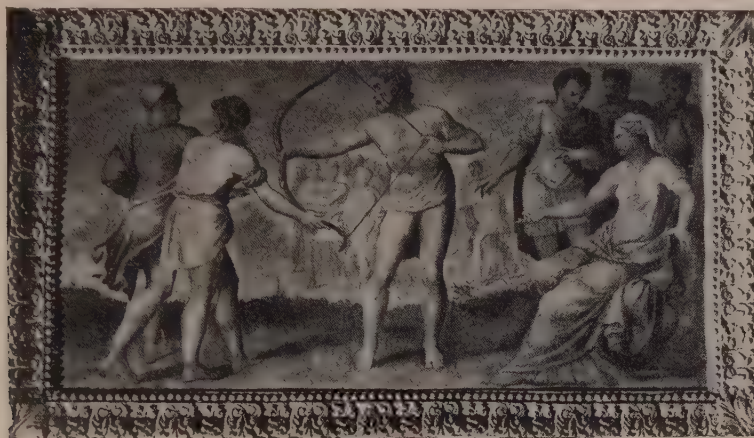
Quant aux peintures à sujets, elles représentent le Bain de Nausicaa, le Jugement de Pâris, Pâris et Œnone et Agamemnon recevant Clytemnestre. Le groupe de *Pâris et Œnone* est extrêmement mal peint. Le *Jugement de Pâris* et *Agamemnon recevant Clytemnestre* vaut un peu mieux. On peut attribuer la majeure partie de ces trois fresques à Stefano da Firenze (Stefano Pieri), artiste médiocre qui travailla avec Vasari à la décoration du dôme de Santa Maria dei Fiori à Florence et qui peignit aussi les scènes

1. L. Dimier, *French Painting in the XVI century*, p. 208.

2. Van Mander, *Le Livre des peintres*. Trad. Hymans, II, p. 126.

de la vie de saint Jérôme au plafond de la chapelle de San Girolamo à San Giovanni dei Fiorentini à Rome, église voisine du Palazzo Sacchetti.

Les principales figures du *Bain de Nausicaa* semblent être de la même main délicate qui a peint l'histoire de Tobie, bien qu'elles soient inférieures. Nous ne connaissons aucune œuvre analogue de Marco Francese à laquelle nous pourrions comparer ces fresques; mais Van Mander nous apprend qu'il habitait à Paris une grande maison dans la rue de Grenelle dont les murs blanchis à la chaux étaient couverts de ses peintures. Comme il faut lui assigner une part dans la décoration de la frise du Palazzo Sacchetti, nous



ULYSSE BANDANT L'ARC APRÈS LES PRÉTENDANTS

(Chambre d'audience d'été du Cardinal, palais Sacchetti, Rome.)

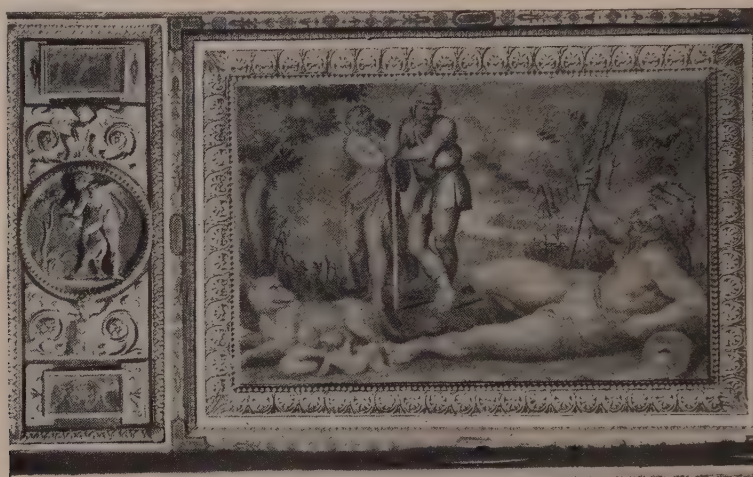
lui attribuerons la partie principale de la fresque du Bain de Nausicaa, la seule peinture à sujet qu'un élève de Clovio ayant atteint le niveau auquel il était parvenu aurait pu peindre ici et la seule qu'on puisse lui laisser après notre travail d'élimination.

Cette attribution nous amène à lui rendre aussi les belles fresques de la seconde chambre qui représentent l'histoire de Tobie.

Il est possible que Marco Francese ait peint le Bain de Diane pendant que Ponce finissait l'encadrement de stuc de l'histoire de Tobie, dans la chambre précédente et quand ce travail fut terminé, il se serait transporté dans cette pièce pour orner la frise de ses fresques, les plus belles du palais. Elles ont été certainement peintes par un artiste qui avait étudié la miniature. Lorsque j'en montrai les photographies à M. Herbert au British Museum, il me dit : « Les figures rappellent les miniatures de Clovio ; de

deux choses l'une ou leur auteur a influencé Clovio, ou Clovio l'a influencé. Quel étonnant paysagiste<sup>1</sup> ! »

Ni M. Herbert ni l'auteur de cet article ne savaient alors que le miniaturiste travaillant pour le cardinal Ricci, à l'époque où fut peinte l'histoire de Tobie, était un élève de Clovio. Le célèbre Clovio, le maître de Marco Francese, était attaché à la maison du cardinal Farnese et le cardinal Ricci, avant d'être créé lui-même cardinal, appartenait lui aussi à la suite du même grand cardinal comme ambassadeur, de sorte qu'il a dû connaître Clovio.



DÉCOUVERTE DE ROMULUS ET RÉMUS  
DANS LE MÉDAILLON: HERCULE ET LE LION DE NÉMÉE  
PAR MAÎTRE PONCE

(Petit salon rouge, palais Sacchetti, Rome.)

Il n'est pas improbable par conséquent que Marco Francese ait peint cette frise sous l'influence directe de son maître.

Dans l'*Histoire de Tobie*, Marco Francese fait preuve d'un certain maniérisme en faisant gesticuler ses figures avec les paumes des mains étendues et les doigts pointés en avant ; c'est ce qu'on peut observer dans les scènes de Tobie retournant à sa maison avec l'ange Raphaël, Tobie prenant congé de son père et de sa mère, Tobie et l'ange aux bords du Tigre. Cette gesticulation caractéristique se retrouve dans une très fine gravure du British

1. Si Marco Francese est le même que Marc Duval, il fut en outre un portraitiste et un graveur de grand mérite. On lui attribue le portrait des trois Coligny à la Bibliothèque Nationale et un portrait gravé de Catherine de Médicis. Cf. comte Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la Cour de France. Études sur le XVI<sup>e</sup> siècle*, 1850-1856, les dictionnaires de Bryan et de Thieme.



Museum signée par Marc Duval, un sujet biblique où le Sauveur est représenté levant la main gauche et étendant la paume vers la foule.

Pour le reste cependant la gravure ne peut être comparée aux fresques du Palazzo Sacchetti qui ont été peintes par un jeune homme de vingt-deux ans, tandis qu'elle est l'œuvre d'un artiste en pleine maturité, devenu plus hardi et plus sûr de lui.

\*  
\* \*

Dans la *quatrième chambre sur le Vicolo del Cefalo*, les peintures sont de



RENCONTRE DE MARS ET DE RHEA SYLVIA  
DANS LE MÉDAILLON :  
HERCULE ENFANT ÉTOUFFANT LES SERPENTS  
PAR MAITRE PONCE  
(Petit salon rouge, palais Sacchetti, Rome.)

Nicoló de Bruyne et les beaux encadrements en stuc, qui sont purement décoratifs et ne comportent pas de figures sont l'œuvre de Ponce<sup>1</sup>.

En 1554, le cardinal arrêta les travaux dans son palais, en partie à cause de la guerre de Sienne qui lui causait de lourdes dépenses. Les travaux furent repris en avril 1555, et à partir de cette date jusqu'à la fin de février 1556, Ponce travailla aux frises de l'aile du jardin et de la chambre de Marmitta.

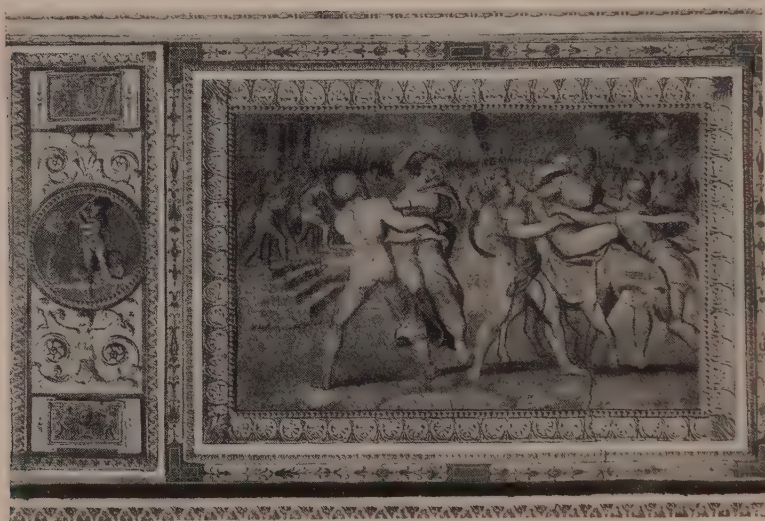
Les comptes de paiements sont tous au nom de Ponce, mais l'inégalité de l'exécution prouve qu'il avait des aides. Le stucateur Fantino, qui habitait le

1. Comptes, *Archivio Ricci*.

palais, était certainement l'un d'entre eux. Un autre collaborateur semble avoir été le peintre flamand qui travaillait dans la seconde chambre de l'aile du jardin, à moins que le cardinal Ricci ne se soit trompé et n'ait pris Ponce pour un Flamand, comme nous l'avons dit déjà. Un troisième enfin aurait été le *Giovanni pittore* qui fut au service du cardinal Ricci pendant près de deux ans à Rome et à Montepulciano, probablement Giovanni Antonio Veneziano.

\*  
\* \*

C'est également à Ponce qu'il faut attribuer la majeure partie de la



L'ENLÈVEMENT DES SABINES, PAR MAÎTRE PONCE

(Petit salon rouge, palais Sacchetti, Rome.)

décoration de la *Chambre d'audience d'été du cardinal*, y compris les grotesques, les figures portant des corbeilles sur leurs têtes et les petits médaillons de dieux et de déesses : tels que Saturne dévorant ses enfants, et Jupiter avec la foudre. Les peintures à sujets sont tirées de l'Odyssée : c'est par exemple Ulysse dans la tente d'Agamemnon, recevant de Mercure une herbe magique pour se protéger contre les philtres de Circé, ou tirant de l'arc devant Pénélope et les prétendants.

\*  
\* \*

Dans la troisième et dernière chambre de l'aile du jardin appelée *Salotto rosso*, le petit salon rouge, nous voyons Ponce sous l'influence de Benvenuto

Cellini. La frise représente l'*Histoire de Romulus et Rémus* dans dix panneaux peints à fresque et les *Travaux d'Hercule* en médaillons de stuc. La comparaison qu'on peut faire avec les fresques de la chambre de Marmitta, notamment au point de vue du feuillé des arbres, justifie l'attribution de ces peintures à Ponce. L'œuvre d'un artiste aussi imitateur est difficile à reconnaître. Toutefois en prenant comme terme de comparaison les grotesques et les paysages de la chambre de Marmitta, nous lui attribuons dans l'*Histoire de Romulus* les compositions suivantes : la Rencontre de Mars et de Rhea Sylvia, l'Enlèvement des Sabines, la Découverte de Romulus et Rémus, les Lupercales, le Sacrifice de Romulus à Hercule après la mort de Rémus, la Construction de Rome.

Les arbres qu'on voit dans ces différentes scènes sont manifestement de la même main, que les arbres des paysages qui décorent la chambre de Marmitta : c'est le même feuillage raide, massé par grosses touffes. Les têtes bouclées des personnages qui figurent dans les Lupercales se retrouvent dans les grotesques de la chambre de Marmitta. Le mouvement dans la scène du Rapt des Sabines trahit l'influence de Primatice et rappelle notamment son dessin des Cyclopes au Louvre.

Ponce travailla dans les chambres de l'aile du jardin du Palais Sacchetti pendant dix mois. Par conséquent on peut admettre qu'il a dû exécuter la majeure partie de cette décoration.

EDITH HEWETT

(Trad. par Louis RÉAU)





## A PROPOS DE JEAN PROVOST ET DU MAITRE DE SAINT-GILLES



u Musée de Valenciennes se trouve exposé un énigmatique et charmant petit panneau<sup>1</sup> représentant d'un côté un chanoine à genoux protégé par saint Jean-Baptiste; au revers un cadavre couché sur une natte, et au-dessus duquel court une banderole où sont inscrits les deux vers suivants :

*Da requiem cunctis, Deus, hic et ubique sepultis  
Ut sint in requie, propter tua vulnera quinque.*

Ce tableau d'après Dehaisnes<sup>2</sup> aurait été trouvé vers 1845 dans la chapelle d'un ancien couvent servant d'église paroissiale à Valenciennes.

Michiels en 1865 eut le mérite d'en reconnaître parmi les premiers l'importance : il l'attribua à Simon Marmion<sup>3</sup>; mais Dehaisnes dès 1892 montrait fort justement que l'œuvre était postérieure d'au moins une quinzaine d'années à la mort de Simon Marmion (1489), et la donnait à un artiste plus jeune que Simon Marmion et ayant subi son influence. Notre volet figura en 1904 à l'Exposition des Primitifs Français sous le n° 129 avec la mention « École d'Amiens, 1520 ». En 1907, M. Maurice Hénault, dans son remarquable article de la *Revue Archéologique*<sup>4</sup>, rejeta aussi l'attribution à Simon Marmion. Enfin en 1918 Demmler dans son catalogue des *Œuvres d'art du Nord*<sup>5</sup> l'attribua à l'École de Bruges dans le style de Memling. Depuis, cette intéressante peinture semble avoir été négligée par les principaux critiques qui se sont occupés de l'art flamand au xv<sup>e</sup> et au xvi<sup>e</sup> siècles. Nous n'en

1. N° 89 du catal. Bois, H. 0<sup>m</sup> 75 × L. 0<sup>m</sup> 43.

2. Dehaisnes (Mgr), *Recherches sur le retable de saint Bertin et sur Simon Marmion*. Lille, 1892, voir p. 104.

3. Michiels (A.), *Hist. de la peinture flamande*, 2<sup>e</sup> édit, 1866, t. III, p. 388.

4. Maurice Hénault, *Les Marmion (Revue archéol.*, 1907, t. IX et X; — voir t. IX, p. 305, la bibliographie relative à ce panneau.

5. Demmler (Théod.), *Geborgene Kunstwerke*, Munich, 1918, n° 425.

avons trouvé nulle mention ni dans le *Von Eyck bis Bruegel* du Dr Max Friedländer, ni dans *The van Eycks and their followers*, de Sir Martin Conway, ni dans l'*Altniederlandische Malerei* du Dr Friedrich Winkler.



EPISODES DE LA VIE DE SAINT BONAVENTURE  
ET DE SAINT ANTOINE DE PADOUE, PAR JEAN PROVOST

(Musée de Bruxelles, n° 575.)

Il nous semble cependant qu'en se fondant sur les lumineux travaux de M. Hulin de Loo<sup>1</sup> à propos des quelques peintres brugeois de la première

1. Hulin de Loo, *Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle* (*L'Art et la Vie*, 1902, pp. 1-40).

moitié du xvr<sup>e</sup> siècle il est maintenant possible de connaître l'auteur de ce panneau. Si nous le comparons en effet avec les œuvres types de Jean Provost, qui ont été découvertes et rassemblées par M. Hulin de Loo dans l'étude citée plus haut, nous verrons bien vite, croyons-nous, que c'est à ce même groupe qu'appartient le portrait de notre chanoine.

L'époque que l'on peut assigner au tableau de Valenciennes concorde avec notre hypothèse. La forme des vêtements pour les petits personnages du fond semble indiquer la période allant de 1498 à 1520 environ, le style de l'architecture conduirait aux mêmes conclusions. L'allure générale nous montre une influence de Memling, Demmler l'a notée, mais avec déjà un autre esprit, une autre conception de l'espace; aussi est-ce avec raison que Mgr Dehaisnes pensa à un peintre d'une génération postérieure à Marmion. Tout ceci s'applique parfaitement à Jean Provost, né à Mons vers 1462-1465, mort à Bruges en 1529, qui épouse, avant 1491, Jeanne de Quaroube de Valenciennes, la veuve de Simon Marmion, est reçu franc-maitre dans la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1493, puis s'inscrit en 1494 à Bruges, mais garde en tout cas des relations d'affaires avec Valenciennes dont il achète en 1498 la franchise<sup>1</sup>.

Maintenant que les premières apparences extérieures nous ont conduit vers Jean Provost, voyons si un examen plus attentif nous confirmera dans cette voie. La disposition d'abord est bien celle de Provost; ces gradins, ces rampes, ces terrasses, ces architectures d'une Renaissance à ses débuts, nous les rencontrons soit seuls, soit unis comme dans notre tableau à des haies, à des jardins, et à des fleurs dans plusieurs œuvres marquantes de Provost. Dans cette Vierge du Musée de Plaisance que publie M. Friedländer (*Von Eyck bis Bruegel*. Berlin, 1921, p. 120), puis dans la *Vierge avec saint Jérôme, saint Jean-Baptiste et un Prieur chartreux*<sup>2</sup>, enfin dans les *Scènes de la légende des saints Bonaventure et Antoine de Padoue*, au Musée de Bruxelles<sup>3</sup>. Ce sentiment du cadre est assez particulier dans la peinture flamande à cette époque: en dehors de Provost nous ne connaissons guère ce goût des escaliers et des terrasses, aussi simplement exprimé que chez Jan Mostaert, mais là, style et coloris sont tout autres.

Si nous passons maintenant aux détails techniques des figures elles-mêmes, nous verrons les analogies avec Provost se multiplier. Considérons en effet la figure du saint Jean dans notre tableau de Valenciennes et dans le *Jugement dernier* du Musée municipal de Bruges, que des documents écrits

1. James Weale, *Early painters of the Netherlands*, Burlington, t. II (1903), p. 332.

2. N° 8 de la liste de M. H. de Loo, actuellement au Musée d'Amsterdam, n° 1923<sup>a</sup>.

3. N° 575 du catalogue, n° 3 de la liste de M. H. de Loo.



donnent à Jean Provost, qui fut placé en 1525 dans la salle échevinale et qui a servi de base à M. Hulin de Loo pour dresser son catalogue<sup>1</sup>. Des deux côtés, l'œil droit, assez éloigné du nez, la paupière inférieure gonflée en coquille, les arcades sourcilières fortement marquées, surbaissées et presque perpendiculaires aux nez, ces nez droits, longs et aigus, les yeux fréquemment fendus en amandes, et la bouche très large.

Nous trouvons à Valenciennes comme à Bruges, et aussi chez le *Saint Jean*, d'Amsterdam, ces deux traits noirâtres qui partent en angle de la base des narines, et vont rejoindre les coins de la bouche et les moustaches et sont chez Provost si caractéristiques de certains visages masculins. Les pieds sont épais, presque sans talon ; par exemple les pieds du *Saint Jean*, de Valenciennes et ceux de l'Ange qui annonce à Abraham la naissance d'un fils<sup>2</sup> dans le tableau de Provost de la collection Durrieu. La pose des jambes, chez le saint de Valenciennes, la façon dont elles sont indiquées par une ombre très forte qui forme presque arête saillante, se retrouvent à Bruxelles



VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS

PAR JEAN PROVOST

(Musée d'Amsterdam.)

dans le tableau des *Saints Bonaventure et Antoine de Padoue* (n° 575) : voyez le personnage nu-tête, une main sur la poitrine qui s'incline à côté de la mule ; même remarque pour le *Martyre de sainte Catherine*<sup>3</sup>, du

1. N° 1 de la liste de M. Hulin de Loo. Exposé à Bruges en 1902, n° 167 ; — S. Reinach, *Répert. peintures*, t. IV, p. 295 ; — Excellente reproduction dans Friedländer, *Meisterwerke der niederl. Malerei*, 1902, pl. 57.

2. S. Reinach, *Répert. peintures*, t. II, p. 11 et Friedländer, *Von Eyck bis Bruegel*, pl. 20.

3. N° 838 du catalogue reproduit dans Pol de Mont, *La peinture ancienne au Musée d'Anvers*, 1914, pl. 21.

Musée d'Anvers : les jambes du bourreau ; de même pour la *Vierge et les Saints d'Amsterdam* (n° 1923<sup>a</sup>) : la jambe du saint Jean visible derrière le manteau du Chartreux ; enfin dans l'*Adoration des Mages*<sup>1</sup>, de Berlin (n° 551<sup>b</sup>) : le mage, debout au centre et saluant de son chapeau.

Les mains du donateur à Valenciennes sont aussi probantes pour



SAINT JEAN-BAPTISTE ET UN CHANOINE

ATTRIBUÉ A JEAN PROVOST

(Musée de Valenciennes.)

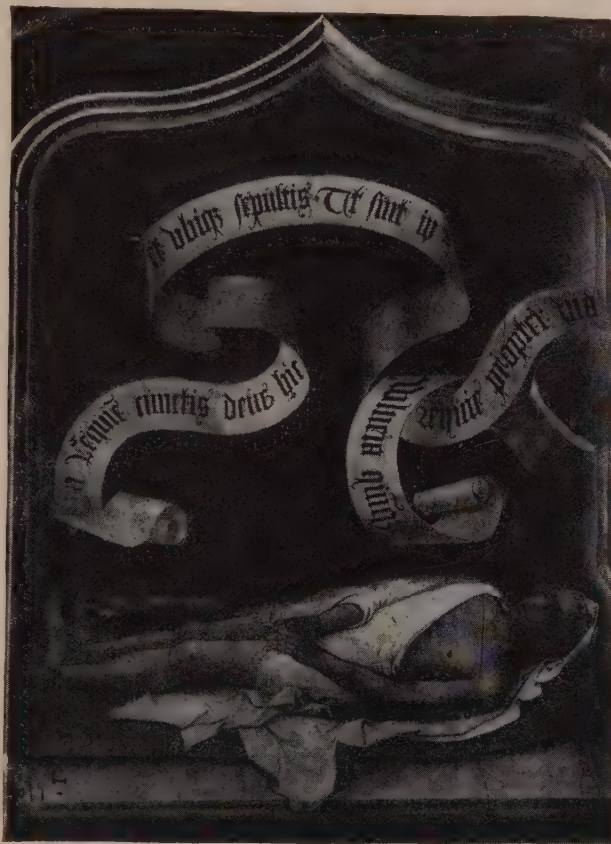
Provost, fines, avec les doigts longs et effilés, les ongles nettement marqués ; il suffit de les rapprocher des mains du Chartreux dans la *Vierge d'Amsterdam* (n° 1923<sup>c</sup>) déjà souvent citée, pour voir qu'elles sont fort semblables, les pouces joints de façon presque identique, le petit doigt légèrement écarté des autres, et seulement plus fortement replié à Amsterdam qu'à Valenciennes. Nous pourrions encore multiplier ces rapprochements, montrer que les accessoires eux-mêmes présentent des analogies de facture : les auréoles par exemple, formées d'un simple cercle comme presque toujours chez Provost ; les agneaux des différents saint Jean tous si faci-

lement reconnaissables pareils à ces bêtes en laine qui servent de jouets aux enfants. Mieux vaut se borner à l'indication d'une dernière particularité importante : voyez dans le *Saint Jean* de Valenciennes ce modelé si caractéristique de Provost qui noie d'ombre certains détails des figures à l'imitation évidente de l'École de Milan, mais laisse en même temps le

1. N° 6 de la liste de M. Hulin de Loo.

dessin des contours net et ferme, suivant la belle tradition du *xv<sup>e</sup>* siècle.

Il nous semble donc que l'on peut légitimement proposer d'adjoindre ce portrait de chanoine au catalogue de Jean Provost. L'œuvre viendrait croyons-nous se placer dans la période de jeunesse, et au voisinage de la jolie et fraîche *Vierge de Londres*<sup>1</sup>. Il y aurait lieu peut-être de ne pas négliger l'opinion d'un connaisseur averti comme Mgr Dehaisnes qui voyait dans ce panneau de Valenciennes une production de l'école de Marmion. Or certains rapports nous paraissent bien exister entre l'art de Provost et celui du Maître de Saint-Bertin : délicatesse du coloris, répartition heureuse de la lumière, habitude des grands horizons larges, ininterrompus (par exemple dans le *Jugement dernier* de Bruges), goût pour les étoffes transparentes (par exemple le surplis de notre chanoine); ce sont là peut-être plus que des rapprochements fortuits. Nous avons vu que Provost, avant 1491, a déjà épousé la veuve de Marmion : il ne serait



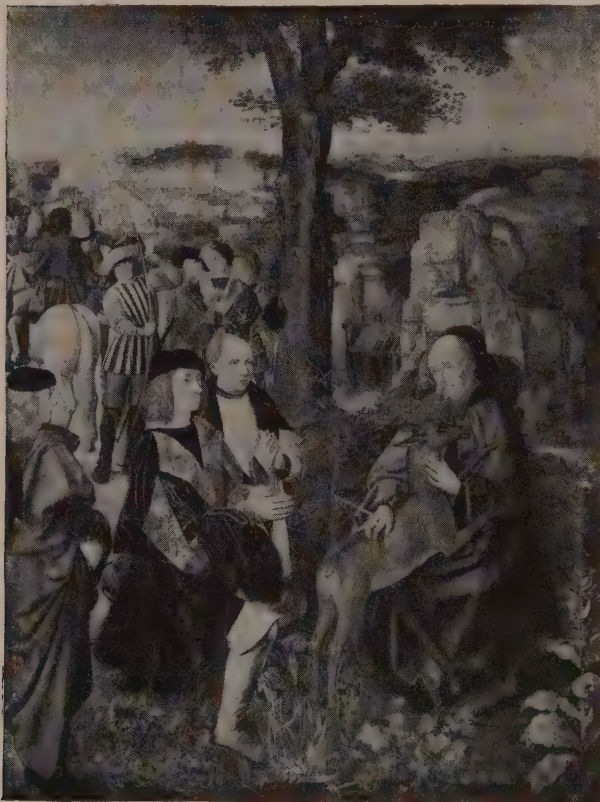
GISANT ET PHYLACTÈRE  
ATTRIBUÉ A JEAN PROVOST  
REVERS DU PANNEAU PRÉCÉDENT  
(Musée de Valenciennes.)

peut-être pas tout à fait défendu d'imaginer que le jeune peintre, avant de passer par Anvers et de s'établir à Bruges, a pu un moment au moins traverser l'atelier de Marmion, mais il est bien entendu qu'il ne s'agit ici que d'une hypothèse toute gratuite, qu'aucun fait précis ne permet encore d'étayer et qui supposerait du reste résolue la grave question du Maître de Saint-Bertin.

1. National Gallery n° 713.



On a voulu reconnaître dans le chanoine de notre panneau Jean Molinet le poète et le chroniqueur. L'idée fut d'abord lancée par Cellier<sup>1</sup>, puis reprise par Michiels dans son *Histoire de la peinture flamande*. Nous ne voyons actuellement aucun motif pour accepter cette identification. Le Musée de Boulogne-sur-Mer possède la copie fidèle, dit Voisin, exécutée en 1833,



ÉPISODE DE LA VIE DE SAINT GILLES  
PAR LE MAÎTRE DE SAINT GILLES  
(National Gallery, N° 1419.)

aujourd'hui de la collection de M. Renders à Bruges<sup>4</sup>. Il représente saint François portant les stigmates aux mains et aux pieds et se tenant debout dans un paysage.

d'après un portrait original de Molinet<sup>2</sup>. La figure de Boulogne, authentiquée par une inscription ne ressemble guère au donateur de Valenciennes. Ce dernier du reste tient une palme qui d'après les habitudes du xvi<sup>e</sup> siècle paraît indiquer qu'il fit le pèlerinage de Terre Sainte : nous ne connaissons pas pour Molinet de ces lointains voyages. M. Maurice Hénault nous fait du reste espérer la publication prochaine de documents intéressants sur le personnage représenté.

. . .

En 1867 a figuré à l'Exposition des Halles de Bruges un curieux tableau qui appartenait alors à M. de Meyer<sup>3</sup> et fait partie

1. Cellier, *Courrier du Nord*, du 24 novembre 1865.

2. Hédouin, *Notice biographique et littéraire sur Jehan Molinet*, Valenciennes, 1850.

3. James Weale, *Tableaux de l'ancienne école néerlandaise exposés à Bruges en septembre 1867*, voir n° 20.

4. Hulin de Loo, *Collection Renders*, p. 93, exposée à Londres, janvier 1927, n° 91.

Ce qui frappe dans cette peinture c'est une certaine discordance entre la représentation du saint lui-même et celle de son entourage. Cette discordance pourrait s'expliquer ainsi : notre artiste se sera inspiré, pour peindre le saint François, d'un modèle italien qu'il aura peut-être copié servilement et qu'il aura par contre placé dans un paysage de son invention. Nous croyons trouver le prototype de notre personnage dans l'un



SAINT JÉRÔME

PAR LE MAITRE DE SAINT GILLES

(Musée de Berlin.)

de ces tableaux attribués à Margaritone d'Arezzo tels qu'il s'en trouve au Vatican, aux musées de Sienne et d'Arezzo ; l'inclinaison de la tête, le long nez droit, la pose des mains et des pieds, la façon dont la corde est placée, tout ici semble rappeler ces portraits archaïques qui passaient pour l'image fidèle du saint. Notre hypothèse paraît se confirmer par l'inscription qui court sur le chanfrein à l'intérieur du cadre :

*Die belde es ghemaect naer trechte ghelyke  
Dat Sente Frantzoyz ghyn op eerderijcke  
Zulc was Frantzoyz zyns levens tyd  
Dus meerct zyn wese, de Wonde en tabyt*



Ce qui peut se traduire :

« L'image est faite d'après la ressemblance parfaite que saint François avait quand il marchait sur terre; ainsi était François au temps de sa vie. Admirez son aspect, ses blessures, son habit ».



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE  
ATTRIBUÉ AU MAÎTRE DE SAINT GILLES  
(Coll. Renders, Bruges.)

Si l'on veut bien admettre cette suggestion, nous aurons pour classer le tableau, à nous appuyer pour le paysage à la fois sur la composition et sur le faire, alors que l'exécution seule devra nous guider pour la figure même du saint. Nous verrons alors apparaître un certain nombre d'analogies avec les œuvres d'un maître assez mystérieux dont on ne connaît encore exactement ni le lieu de formation, ni le champ d'action, ni même les dates extrêmes. On le suppose flamand, travaillant en France à la fin du xv<sup>e</sup> ou au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, et on l'a baptisé le Maître de Saint-Gilles, d'après deux peintures caractéristiques qui forment la base de son œuvre : la *Messe de Saint-Gilles* dans la collection de Lady

Seaforth<sup>1</sup> et une scène de la légende du même saint à la National Gallery

1. Exposé à Londres, Janvier 1927, n° 70, reproduit dans le *Mémorial* de cette exposition, pl. 37. S. Reinach. *Répert. peint.*, t. I, p. 556.



(n° 1419)<sup>1</sup>. Cette dernière peinture nous offre un paysage développé qui nous semble fort voisin, comme inspiration et technique de celui qui entoure notre saint François. Des deux côtés, même légèreté de touche, même habileté tout à fait particulière qui rend les moindres nuances de la lumière, éclaire de façon nouvelle le moindre buisson, la moindre touffe d'herbe ; des deux côtés aussi ce goût passionné pour marquer toutes les transitions des valeurs. Nous voyons là se révéler un tempérament subtil de peintre, nettement défini et qui semble s'affirmer de même dans les deux panneaux de Londres et à Bruges.

Des considérations de détail viendront encore renforcer ces rapports généraux. Le saint François a son vêtement bordé d'un trait fin et continu : cela se voit sur la reproduction surtout vers le bas de la robe : or nous retrouvons ce même trait extérieur dans le vêtement du saint Gilles de Londres (particulièrement dans la manche droite) et aussi dans le manteau d'un *saint Jérôme* entré vers l'année 1913 au Musée de Berlin comme don de MM. Colnaghi et Cie<sup>2</sup>.

La forme des rochers est aussi la même à Londres et à Bruges, les arbres et toute la végétation y sont disposés de façon semblable ; dans les deux tableaux se trouve, à la droite du spectateur, de l'eau entourée de rochers et de buissons et des deux côtés les villes sont représentées de façon très particulière avec des toits délicatement nuancés de rouge ou de rose et tout baignés d'atmosphère. Nous retrouvons dans notre saint François ces mains caractéristiques du Maître de Saint-Gilles dont parle le Dr Friedländer, ces mains, dit-il, « en forme de griffes », ceci est surtout visible dans la main gauche de notre saint.

D'autres analogies encore seraient à noter mais nous pensons en avoir indiqué suffisamment pour que paraisse justifiée notre proposition ; ainsi se rattacherait à l'atelier du Maître de Saint-Gilles, ce saint François que Weale décrivait déjà en 1867 comme un délicat morceau de peinture<sup>3</sup>.

ÉDOUARD MICHEL

1. Reproduit dans *Illustrated Catal. of early Neth. Pictures. Burlington Fine Art Club*, 1892, pl. X. S. Reinach. *Répert. peint.*, t. I, p. 557 — Durrieu (Paul), *La Messe de Saint-Gilles (L'Art Liturgique*, 1917, pp. 19-33), *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 174.

2. Friedländer (Max J.), *Der Meister des Hlg. Aegidius. Amtliche Berichte aus den K. Kunsts*, juillet 1913, pp. 187-189, fig.

3. Pour les conditions dans lesquelles sont émises ces différentes hypothèses, voir *Gazette des Beaux-Arts*, Février 1928, p. 65.

L'EXPOSITION DE PEINTURE FRANÇAISE  
DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES  
AU MUSÉE DE L'ERMITAGE, A PETROGRAD  
(1922-1925)  
(DEUXIÈME ARTICLE)

---



Nous arrivons maintenant aux trois peintres du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui reflètent d'une façon extraordinairement nette et précise l'évolution de leur siècle, montrent cet art parvenu à son épanouissement : Greuze, Joseph Vernet et Hubert Robert.

*L'Enfant gâté*, de Greuze (T. 64,53), fut l'un des grands succès de l'exposition. Cette toile nous montre Greuze, non pas comme peintre de charmantes petites têtes d'expression, mais comme un grand maître, et connaissant, comme aucun autre, les mystères et la magie de la couleur. Elle semble avoir été peinte en une séance, d'un jet, tant la complexité de sa composition est harmonieuse. L'accord des couleurs est merveilleux : l'habit gris du petit garçon, la jupe bleue, le tablier blanc et le corsage jaune de sa mère, la délicieuse nature morte, le chien brun, tacheté de blanc, sont véritablement d'un maître à l'apogée de son talent. L'histoire de cette toile qui, jusqu'à ce jour, était considérée comme perdue, est la suivante : elle parut au Salon de 1765, puis elle appartint à la collection du duc de Choiseul-Praslin ; lors de la vente de celui-ci en 1793, elle fut acquise pour 2 550 francs par Desmarest. En 1797, elle figura dans la vente Durney (vendue pour 1 610 francs), puis elle fut envoyée en Russie où l'on payait à cette époque des sommes bien plus élevées qu'en France, et où elle fut acquise par le prince A. A. Bezborodko (1747-1799), propriétaire d'une superbe galerie de tableaux. Après avoir orné, plusieurs années

la collection de ses héritiers, elle fut achetée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, par un des plus éminents collectionneurs de l'époque, le prince F. I. Paskevitch Erivansky. Puis, elle passa entre les mains de la veuve du prince, née comtesse Vorontsoff-Dachkoff. En 1922, la toile entra à l'Ermitage<sup>1</sup>.

D'autres tableaux de Greuze se trouvaient encore à l'exposition : le portrait du *comte Paul Stroganoff* (1772-1817), à l'âge de six ans, et son pendant, une toile représentant le portrait d'une jeune fille en blanc (T. 41,32. Galerie Stroganoff), tous les deux peints en une ravissante gamme argentée ; la tête d'un garçonnet et celle d'une fillette (T. 41,33. Collection du prince K. A. Gortchakoff) ; le portrait d'un enfant en robe rose et un enfant tenant une pomme (T. 40,32. Collection du célèbre collectionneur V. L. Narichkine, dont la collection fut vendue à Paris en 1883) ; une étude très véridique et puissante de la tête d'une femme destinée au tableau la *Belle-Mère* (Sur bois. Ovale. 54,45. De la même collection)<sup>2</sup> ; une fillette se regardant dans la glace (T. 39,32. Palais Anitchkoff) ; une esquisse délicieuse de la tête d'un Amour sur un fond de ciel nuageux, pour le *Triomphe de l'Hymen*, entré au Louvre avec la collection V. V. Schlichting (Sur bois, 45,38. Sur le revers une ancienne inscription, *J. B. Greuze, 1786*. Palais Anitchkoff)<sup>3</sup> ; et, enfin, un portrait du peintre lui-même qui n'est vraisemblablement qu'une œuvre d'atelier (T. 55,45. Coll. P. P. Dournovo), et qui, comme type, se rapproche de son portrait du Louvre, tout en lui étant sensiblement inférieur<sup>4</sup>.

Six grandes toiles de Joseph Vernet, toutes de qualité supérieure, toutes ayant pendant de longues années orné l'Ermitage, déposées dans les salles de réserve du musée, 1911-1912 : *Vue des environs de Città Nuova*, 1761 ;

1. La toile est mentionnée sous le n° 136 dans le *Catalogue raisonné des œuvres de Greuze*, établi par J. Martin et Ch. Masson, accompagné d'une monographie de C. Mauclair, 1910. Les dessins pour cette toile se trouvent à l'Albertina et à l'Académie des Beaux-Arts à Saint-Petersbourg. La toile est gravée par Maleuvre et C. Corbutt. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la composition de cette toile fut reproduite dans un groupe en porcelaine viennoise. Diderot fait, dans son *Salon 1765*, mention de ce tableau (*Œuvres complètes*, 1876, v. X, p. 347).

2. Une semblable étude se trouve au musée de New-York où elle est considérée à tort comme étant l'étude du tableau la *Malédiction Paternelle*.

3. Ce tableau a paru à la vente Perregaux, 1841, et, ensuite, à la vente Patureau, 1857. Dans cette vente, ce tableau fut acquis par Napoléon III et offert par lui à l'impératrice Eugénie. Plus tard l'impératrice fit cadeau de ce tableau à la grande-duchesse Marie Nicolaevna, sœur d'Alexandre II. Après la mort de la grande-duchesse, le tableau passa par legs à son neveu, l'empereur Alexandre III.

4. C'est vraisemblablement le portrait du peintre qui fut offert comme don pour une loterie de bienfaisance par l'impératrice Marie Alexandrovna en 1863, et dont il est fait mention dans le catalogue raisonné J. Martin et Ch. Masson, sous le n° 1144.



*Marine*, 1761; *Une Tempête*, 1763; *Un Naufrage*, 1763; *Une Tempête*, 1765; *Marine*, 1769<sup>1</sup> reparurent de nouveau à l'exposition.

Ces paysages ont une fois de plus prouvé que nous possédons en la



PORTRAIT DE SIR ROBERT WALPOLE  
PAR J.-B. VAN LOO

personne de Joseph Vernet, malgré sa conception démodée et malgré son goût pour les effets de théâtre, un paysagiste de la plus pure tradition. Personne n'a, comme lui, ressenti le calme de la belle nuit du sud, chaude et transparente, argentée par la lune. Personne comme lui n'a su reproduire les masses des nuages gris foncé au-dessus d'une mer orageuse... On ne peut qu'admirer la profonde connaissance de la nature dont fait preuve chaque tableau du maître. En outre, se trouvaient encore à l'exposition deux pendants (T. 85,130) de Joseph Vernet, provenant d'une collection privée: les *Quais d'une ville méridionale* (au bas, à gauche, la signature: J. Vernet F. 1785) et *Vue de mer prise d'une grotte*.

Nous rencontrons une toute autre conception de la nature dans les paysages et les fantaisies décoratives d'Hubert Robert (1733-1808). La peinture hardie et libre, le pinceau décoratif, une fantaisie romantique, ont fait de ce peintre

1. On peut trouver des données précises relatives à ces tableaux dans le catalogue de l'Ermitage établi par A. I. Somoff, partie III, nos 1549, 1558, 1556, 1552, 1544, 1557.

un des maîtres préférés de nos jours. Il faut dire qu'à cette exposition, Hubert Robert était représenté de la façon la plus complète.

Les tendances purement décoratives dans la peinture du maître sont illustrées par quatre panneaux, tous de même dimension (T. 311,147), provenant du palais du grand-duc Serge Alexandrovitch à Pétersbourg, la



PORTRAIT DE FEMME, PAR NATTIER

*Cascatelle dans le parc* (Au bas, à droite, près de la silhouette du peintre dessinant, on aperçoit la signature : *H. Robert 1802*), la *Chute d'Eau*, la *Fontaine au pied de l'Obélisque* (sur le bas de l'obélisque, on lit les mots suivants : *Fontem hunc struxit Hubertus Robert*) et la *Ruine*<sup>1</sup>, et trois

1. Ces panneaux furent achetés à M<sup>me</sup> Barbe Iljinischna Miatleff, par le grand-duc Serge; M<sup>me</sup> Miatleff appartenait à la famille du grand collectionneur de la fin du

autres panneaux, acquis par Alexandre III, dans la célèbre collection du Prince S. M. Golitzine, en 1886 : un *Paysage italien* (T. 307,224. Palais d'Hiver), la *Colonne Trajane*, sur le fond d'un temple à colonnade (T. 192,86. Palais d'Hiver) et un *Obélisque au coucher du soleil* (T. 192,86. Réserves de l'Ermitage)<sup>1</sup>. Tout en étant sensiblement inférieurs comme composition et comme exécution aux meilleurs cycles décoratifs d'Hubert Robert qui se trouvent actuellement en Russie (au palais Stroganoff à Pétersbourg et à Archangelskoïé, propriété des princes Youssoupoff, près Moscou), ces panneaux sont néanmoins remarquables. Le grand panneau de la collection Golytzine est extrêmement intéressant par le motif du paysage, portant quelque peu le caractère d'une étude, il représente une vue étendue sur une vallée, traversée d'une rivière, un vaste ciel, et, au premier plan, les branches de gros arbres. Les panneaux du palais du grand-duc Serge frappent par leur simplicité et leur majesté grandioses.

Les tableaux de chevalet du maître étaient représentés par trois magnifiques toiles : les *Bains antiques* (T. 132,195. Au bas, à droite ; *H. Robert 1798*. Palais d'Hiver)<sup>2</sup>, la *Villa Madama à Rome* (T. 95,133. Collection de V. L. Narichkine)<sup>3</sup> et la *Pyramide de Cestius* (T. 68,130. Même collection). Les deux dernières toiles peuvent être considérées comme étant des chefs-d'œuvre du peintre, d'autant plus intéressants qu'ils étaient, jusqu'à présent, totalement inconnus. La superbe architecture ancienne, le ciel radieux de la « Villa Madama » sont peints avec autant de force que de fraîcheur. Tout le tableau est pour ainsi dire imprégné du chaud soleil italien. Les nombreux détails sont merveilleusement exécutés : des herbes et des plantes d'un vert léger et vif, une pergola sur la terrasse, des pots contenant des fleurs rouges... Le tout est plein de vie et d'expression.

XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les trois premiers panneaux sont reproduits dans *Les Trésors d'Art en Russie*, 1901, pl. 144.

1. Les autres panneaux du même cycle se trouvent dans les réserves de l'Ermitage, tandis qu'un encore, des plus intéressants et représentant un paysage, inspiré, dirait-on, par les paysages de Téniers, ornait l'escalier de la loge impériale au Théâtre Marie à Pétersbourg.

2. Ce tableau fut exposé au Salon de 1798 sous le n° 346, acheté en 1802 par Alexandre I<sup>er</sup>, par l'intermédiaire du comte A. S. Stroganoff, président de l'Académie des Beaux-Arts. Il est intéressant de noter qu'une esquisse de ce tableau fut également exposée (T. 65,80). Cette esquisse est reproduite dans le livre du baron N. N. Wrangel : *L'Héritage de la grande-duchesse Marie Nicolaevna*, Saint-Pétersbourg, 1914.

3. Au Salon de 1767 fut exposé un tableau représentant également la Villa Madama ; il est bien possible que cela ait été celui de la collection de V. L. Narichkine. Une gravure en couleur de Janinet, 1778, a fait connaître l'esquisse du tableau. Une aquarelle de ce sujet se trouve au Musée de l'Ermitage et un dessin au Musée des Arts décoratifs (salle 79). Voir aussi la vente d'atelier de Hubert Robert, 1809, N° 256.



La *Pyramide de Cestius* est remarquable par la beauté de son coloris, tout le second plan est tenu en une lumière bleue fondante qui contraste délicieusement avec les couleurs grises du premier plan.

Enfin, trois petits tableaux : la *Statue oubliée* (T. 40, 31. Galerie Stroganoff), avec son pendant, la *Ruine habitée* (Au bas, à gauche, la signature : H. Robert 1790. Même provenance)<sup>1</sup>, et l'*Escalier du Palais* (T. 46, 37. Ce tableau est mentionné dans l'inventaire de l'Ermitage depuis 1802. Palais de Peterhof) donnent une idée des petites compositions, souvent des esquisses qu'exécutait ce maître, pour lui-même, comme études pouvant servir à ses grands tableaux.

De l'école de H. Robert on ne voyait à l'exposition que quatre grands panneaux décoratifs (T. 310, 123), de Jean-Baptiste Lallemant (1710 ?-1805 ?) représentant des fantaisies sur l'architecture antique (ils proviennent du Palais Anitchkoff)<sup>2</sup>.

Il y a lieu d'accorder une place à part aux œuvres de différents portraitistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle, représentés à l'exposition, œuvres d'un grand intérêt artistique et iconographique. Il faut ici en premier lieu mentionner les portraits des trois filles du Régent : *Mademoiselle de Valois, duchesse de Modène* (1710-1761), ainsi que *Mademoiselle d'Orléans, abbesse de Chelles* (1698-1743) exécutée par Pierre Gobert (1662-1744) (T. 80, 69)<sup>3</sup> et *Mademoiselle de Chartres, duchesse de Berry* (1695-1719) représentée en ses vêtements de veuve, par Louis Silvestre (1675-1760) (T. 90, 72. Collection Miatlef). Les deux répliques de ce dernier portrait se trouvent aux musées de Versailles et de Tours.

Un portrait extrêmement vivant et typique du poète Antoine Houdart de la Motte (1672-1731) donne une excellente idée du peintre Alexis Grimou (1678-1733). Le poète porte un bonnet de velours rouge garni de fourrure (T. 72, 58. De la même collection).

Du grand nombre de portraits d'Antoine Pesne (1683-1757) se trouvant en Russie, on ne voyait à l'exposition qu'une grande toile du palais de Gatchina représentant *Frédéric le Grand* (T. 234, 160)<sup>4</sup>. Plusieurs exemplaires

1. Ces deux tableaux sont reproduits dans les *Staryé Gody*, janvier 1913, et y accompagnent l'article de A. A. Troubnikoff, traitant des tableaux de H. Robert se trouvant en Russie.

2. Ces panneaux furent achetés à la vente de collection du comte A. F. Rostopchine en 1852 par le Ministère de la Cour. Tous les quatre portent la signature typique, et quelque peu illisible du peintre, son nom n'est d'ailleurs même pas toujours terminé.

3. D'origine, la forme des deux portraits avait été ovale. Les princesses sont peintes toutes deux en robes blanches et mantilles bleues.

4. Au dos de la toile se trouve une vieille inscription, de laquelle il ressort que déjà en juin 1762 ce portrait se trouvait à l'ancien Palais d'Hiver sur la perspective Nevsky, entre la Moïka et la Morskaja. Il a vraisemblablement été acquis par Pierre III, grand admirateur du souverain allemand.

de ce portrait sont connus, celui qu'on vit à l'exposition appartient certainement aux plus réussis par sa gamme bleu-gris, par la finesse des traits du visage et la perfection de tous les détails.

Une toile capitale de Jean-Baptiste Vanloo (1684-1745) représentant le célèbre homme d'État et collectionneur anglais *Sir Robert Walpole* (1674-1745), auquel l'Ermitage est redevable d'un grand nombre de ses trésors (T. 230,144. A droite, au bas de la colonne, on lit : *F. P. J.-B. Vanloo 1740*, c'est-à-dire fait par Jean-Baptiste Vanloo. Le portrait fut acquis par Catherine II en 1779, en même temps que toute la collection Walpole. Palais de Gatchina)<sup>1</sup>. Le caractère du modèle, robuste et volontaire, a été merveilleusement rendu par le peintre. L'exposition contenait encore un second J.-B. Vanloo : le *Portrait d'une dame inconnue, tenant un canari* (T. 64,55. Collection du comte Fersen)<sup>2</sup>.

Jean-Marc Nattier (1685-1766), ce portraitiste aimé du temps de Louis XV, dont la peinture gracieuse et élégante reflète l'esprit de son époque, était représenté par un merveilleux portrait d'une jeune femme inconnue (T. 80,64. Signé à gauche : *Nattier Pinxit*. Collection P. P. Dournovo)<sup>3</sup>. Ce portrait est entièrement tenu en une gamme de couleurs gris-argenté. La jeune femme porte une robe de soie grise et une pèlerine grise, garnie de fourrure grise. La légèreté et la fraîcheur des couleurs y est admirable.

De Louis Tocqué (1696-1772), successeur de Nattier, on voyait à l'exposition, deux portraits, dont un était la répétition en buste de celui de Marie Leczinska, 1740, se trouvant au Musée du Louvre (T. 80,64. Palais de Gatchina. Il provient vraisemblablement de la grande collection des portraits du Palais de Marbre) et l'autre représentant Pierre Jelyot, célèbre chanteur (1710-1788?) dans le rôle d'Apollon (T. 84,71. Collection Olive)<sup>4</sup>. Le manteau bleu-azur du jeune dieu, ses vêtements d'or et d'argent parsemés de pierres précieuses et de dentelles argentées, sont reproduits avec une maîtrise rare.

1. Le portrait est gravé par J. Faber. Il existe à la Galerie Nationale de Portraits de Londres une répétition à mi-corps de ce portrait.

2. Au dos de la toile on lit l'inscription transposée vraisemblablement de la vieille toile : *Peint par Vanloo à l'hôtel de Soissons en 1721 pour Monsieur de Dourmenil*. Ce portrait est gravé avec quelques modifications par Chéreau le Jeune.

3. Ce portrait avait déjà été exposé à l'exposition d'anciennes œuvres d'art en 1897, à la Galerie Stroganoff, n° 20, et fut à cette époque erronément considéré comme représentant l'abbesse de Chelles, fille du Régent. En 1908, il apparut de nouveau à l'exposition qui fut organisée par la revue d'art *Staryé Gody*, n° 90.

4. Ce portrait ou sa réplique fut exposé au Salon de 1755. Il est gravé par L. J. Cathélin. Avant de faire partie de la collection Olive, ce portrait avait appartenu à la collection Miatleff.

Le mystérieux Jean-Louis Develly (1750-1804 ?) qu'on ne peut étudier qu'en Russie, était représenté par un de ses chefs-d'œuvre : un portrait du peintre exécuté par lui-même (T. 95,79. En bas, à droite, la signature : *Develly*. Palais de Gatchina)<sup>1</sup>. Tenu en des tons bruns et sombres, d'un pinceau très énergique, ce portrait constitue un des plus curieux documents de son époque.

¶ Vers 1770-1780, Catherine II désira orner le palais de Tchesma de portraits des membres de différentes dynasties régnant en Europe; de multiples commandes furent passées à des peintres de l'Europe occidentale et il en résulta une énorme collection iconographique, qui orna d'abord le palais de Tchesma, puis le Palais Anglais à Peterhof, et qui présentement se trouve, pour plus de sécurité, à l'Ermitage. L'exposition présentait quatre curieux portraits de cette collection, celui de *Louis XV* exécuté par Thomire (T. 243,180. Au bas, à gauche, la signature : *Thomire 1773*), deux portraits du comte d'Artois et de Marie-Thérèse de Savoie par Jean-Baptiste Alizard (T. 248,180. Le portrait du comte d'Artois est signé : *J.-B. Alizard 1773*)<sup>2</sup> et



LE RÉMOULEUR, ATTRIBUÉ A LÉPICIER

1. Ce portrait est reproduit dans l'ouvrage capital de M. Louis Réau, *Histoire de l'Expansion de l'art français moderne. Le Monde slave et l'Orient*. Paris 1924, p. 16. Il est intéressant de noter que Develly s'est reproduit tenant à la main le portrait de son protecteur. I. I. Chouvaloff, fondateur de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, peint par le comte Pietro Rotari et gravé par le célèbre graveur russe Tchemesoff, ami de Develly.

2. En 1791, un voyageur français, Fortia de Piles vit ces portraits au Palais de Tchesma et comme il était férù de classicisme, il s'exprima d'une façon très défavorable sur les portraits si simples et vivants du comte d'Artois et de sa femme : « On



le portrait de la reine *Marie-Antoinette*, peint par M<sup>me</sup> Vigée Le Brun (1755-1842) (T. 270, 146). Ce portrait présente peu d'intérêt comme peinture, car il n'est qu'une répétition quelque peu modifiée de celui qui fut peint en 1779 pour Joseph II. Une autre réplique du même tableau se trouve à Versailles<sup>1</sup>.

Le portrait d'une jeune femme en robe bleu ciel, portant un fichu blanc qui lui couvre le cou et une haute perruque poudrée, est l'œuvre de Jean-Louis Voille (1744- après 1802) (T. 65, 54. Au bas, à droite, la signature : *Voille pin...* Collection Olive)<sup>2</sup>. Mais ce portrait assez mal conservé ne peut malheureusement donner une juste idée de ce remarquable artiste dont les chefs-d'œuvre sont si nombreux en Russie.

Le groupe des peintres de mœurs du XVIII<sup>e</sup> siècle était richement représenté à l'exposition. L'ensemble de ces toiles donne une idée extrêmement intéressante des différentes phases du développement de ce genre au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'analyse de ce groupe peut être commencée par deux pendants de Nicolas Bertin (1667-1736), auxquels les fables de La Fontaine, le *Mangeur d'ail* et le *Baiser rendu*, ont servi de sujet. (Ces deux tableaux sont peints sur bois, 50,65. Achetés pendant le règne de Catherine II. Palais d'Hiver)<sup>3</sup>. Ils ont le caractère d'illustrations, peints avec la grâce élégante habituelle au peintre.

Les deux pendants de Balthasar van den Bossche II (1681-1715) ont une bien plus grande valeur documentaire. Ce peintre, d'école flamande, ayant pendant quelques années travaillé en France, a jusqu'à un certain point subi l'influence française. Un des tableaux représente l'*Atelier d'un sculpteur* (T. 65, 85, Au bas, à gauche, la signature difficilement lisible : *B. v. Bosche fec. 1712*. Palais Anitchkoff), l'autre : l'*Atelier d'un peintre* (T. 68, 85. Au bas, à gauche, la signature : *B. v. Bosche f. 1709*. Collection du prince Alexandre Dolgoroukoff)<sup>4</sup>. Ces deux toiles furent évidemment exécutées d'après nature

ne peut rien voir de plus horrible que ces deux tableaux, surtout le premier, peint en 1773, par Alizard ». Le portrait de Louis XV, dont la conception est plus sévère et pour ainsi dire plus officielle, gagna son approbation : « Louis XV, fort bien peint par Thomire, 1773 ». Fortia de Piles, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790-1792*. Paris, 1795, v. IV, p. 394.

1. Dans la *Liste de mes portraits*, le portrait de l'exposition est attribué à l'année 1779 : « Grand portrait de la Reine pour l'Impératrice de Russie » ; voir également *Souvenirs*, 1835, v. I, p. 65.

2. Ce portrait est reproduit dans les *Stargé Gody*, 1916, avril-juin.

3. Les deux autres tableaux de Bertin, ayant comme sujet également les fables de La Fontaine, se trouvent à la Galerie de Dresde.

4. Il est intéressant de suivre l'histoire de ces deux tableaux : au XVIII<sup>e</sup> siècle, ils avaient tous deux appartenu au prince D. M. Golitzine, ambassadeur de Russie à Vienne (1721-1793) ; après sa mort, ils passèrent avec toute sa collection, en la pos-

— les personnages reproduits ont certainement été vus par Van der Bosche. Sous ce rapport, une des plus intéressantes toiles est l'*Atelier du sculpteur*, représentant un vénérable vieillard, sculpteur, ses élèves et aides, une servante offrant un verre de vin, tous ces mystérieux revenants d'une lointaine époque sont reproduits avec une vivacité étonnante.

La toile de Jean Dumont Le Romain (1701-1781), le *Montagnard* (T. 65, 50), signée au bas, à gauche: *J. Dumont Le R.* et donnée à l'Ermitage par la Société d'encouragement des Arts en 1920, est un précieux document de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Cette toile ne ressemble en rien aux compositions académiques habituelles du peintre; elle est tenue en une gamme chaude de teintes brunâtres, constituant un fond sur lequel brillent joliment des tons roses, bleus et gris. Cette étude d'après nature — tout en reflétant la vive et nerveuse impression du peintre — a quelque chose du romantisme italien.

Deux très intéressantes toiles: le *Remouleur* et la *Dentellière*, nous montrent combien la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle contenait de naturalisme traditionnel. Ces toiles entrèrent à l'Ermitage en 1915, grâce au testament du collectionneur V.-P. Zouloff. A un moment donné, elles furent considérées comme des pendants et furent attribuées à un seul pinceau. En réalité, elles sont peintes par deux peintres différents, leurs sujets ne correspondent pas et leurs dimensions (68×56) coïncident par hasard.

La première de ces deux toiles par le type de ses personnages, par son pinceau hardi et frais, par son ton gris-argenté (les couleurs sont posées d'une façon très saillante), rappelle les meilleurs et les plus expressifs tableaux de N.-B. Lépicier.

Quand à la seconde toile: la *Dentellière*, elle demeure une énigme. Elle est exécutée d'une manière extrêmement détaillée, très finie, avec une reproduction en trompe-l'œil de la nature (les visages des trois dames, ainsi que la

session de son cousin le prince A. M. Golitzine (1723-1807). Les catalogues manuscrits de ces deux collections se trouvent dans la bibliothèque de l'Ermitage. Après la mort du prince A. M. Golitzine, toute l'énorme collection Golitzine fut transformée en « Galerie Golitzine » et constitua le premier Musée Moscovite de peinture occidentale. Cette galerie se trouvait annexée à un hôpital fondé par les mêmes Golitzine. En 1818, tous les trésors de la galerie furent, par décision du Conseil de l'hôpital, mis en vente. C'est ainsi que fut dispersée une des collections privées des plus importantes de Russie. Deux toiles de Van den Bosche, après avoir passé de mains en mains parvinrent finalement, l'une dans la collection d'Alexandre III, au Palais Anitchkoff, l'autre dans celle du prince Alexandre Dolgoroukoff.

1. Ce tableau fut exposé au Salon de 1748. Dans une collection privée, à Pétersbourg, se trouve le pendant de ce tableau, la *Savoyarde*. Les mêmes sujets furent traités à l'eau-forte par le peintre lui-même en 1739, et achevés au burin par J. Daullé. Voir l'article d'Alexandre Benois dans le II<sup>e</sup> volume du *Sbornik Ermitaja*.

nature morte sont particulièrement intéressants). Il suffit d'ailleurs de mentionner que, antérieurement, cette toile fut attribuée à Liotard, pour se faire une juste représentation de sa conception et de sa forme. Ce n'est nullement le célèbre maître suisse qui l'exécuta (la ressemblance en est purement superficielle), mais bien un peintre inconnu du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont le



LA MARCHANDE DE FLEURS,  
PAR J.-B. CHARPENTIER

pinceau a conservé une tradition naturaliste très curieuse.

Deux tableaux du peintre peu connu Jean-Baptiste Charpentier (1728-1806) la *Vendeuse de pêches* et la *Vendeuse de fleurs* (Bois, 66, 53. Collection du prince Alexandre Dolgoroukoff), représentent les mœurs du siècle d'une façon plus banale<sup>1</sup>. Ces charmantes toiles séduisent par la douce harmonie de leurs tons gris, bleu et rose.

L'œuvre capitale de J.-B. Le Prince (1733-1781) : le *Nécromancien* (T. 73, 66. Signée au bas, à droite : *Le Prince*. Collection Olive)<sup>2</sup> offre un curieux exemple de la peinture ethnographique très à la mode à cette époque.

Cette toile est peinte d'une touche vive, en une belle gamme foncée et appar-

1. Ces deux tableaux furent attribués à Jaurat, jusqu'à la trouvaille accidentelle d'une gravure de N. de Launay, l'*Emplette inutile*, d'après le tableau de Charpentier, ayant comme variante la *Vendeuse de fleurs* de l'Exposition de l'Ermitage. Charpentier exécuta toute une série de tableaux de ce genre. On vit à l'Exposition de l'Académie de Saint-Luc de Paris, des tableaux analogues : en 1762 une *Marchande de marrons*, en 1764, une *Bouquetière*, en 1771, un *Marchand de melons*.

2. Ce tableau fut exposé au Salon de 1775. Diderot en parle dans *Le Salon 1775* (voir *Œuvres complètes*, 1876, v. XII, p. 15). A cette époque, la toile appartenait au marquis de Poyanne. En 1785, elle fut gravée par Helmant, elle était alors la



tient à ces fantaisies orientales qui jouissaient alors d'un grand succès. Le deuxième tableau de Le Prince qu'on voyait à l'exposition : le *Jeu de billes* (Bois, 33, 40. Au bas, à gauche, la signature : *Le Prince*. Collection des comtes Vorontsoff-Dachkoff) n'est, au fond, qu'un paysage, les personnages n'y jouant qu'un rôle secondaire. Ce paysage peint d'une façon minutieuse, attentive, fine, annonce le paysage réaliste de l'école française du XIX<sup>e</sup> siècle.

Enfin comme modèle de sujet galant du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous pouvons donner le tableau de François Leroy de Liancourt (1741|?-1795), *Cou-cou* (Bois,



« ARMIDE, DANS L'ANCIENNE SALLE DE L'OPÉRA »

DESSIN A LA PLUME, AQUARELLE ET GOUACHE

PAR GABRIEL DE SAINT-AUBIN

35, 46. Acquis pour l'Ermitage en 1917, avec la collection de la princesse E.-M. d'Oldenbourg)<sup>1</sup>.

La peinture de mœurs de la fin du siècle était représentée par les œuvres de trois peintres connus, qui débordent sur le nouveau siècle : Jean-Louis De Marne (1744-1829), Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) et Louis-Léopold Boilly (1761-1845), interprètes trop idylliques de leur époque fougueuse.

propriété du prince de Chalais. Reproduite dans les *Staryé Gody*, 1911, juillet-septembre.

1. Ce tableau fut gravé par Deljambe. Il avait jadis appartenu à la collection de la grande-duchesse Marie Nicolaevna, mère de la princesse d'Oldenbourg. Il avait fait partie de l'Exposition des *Staryé Gody*, n° 63 ; dans le catalogue de cette exposition, il est attribué à N. Lavreince. Le nom de son véritable auteur fut établi par Alexandre Benois dans son article traitant de l'Exposition des *Staryé Gody* (*Staryé Gody*, 1908, novembre-décembre).

Trois tableaux de De Marne : une *Forge en plein air*, *Traversée du fleuve* (tous les deux proviennent des réserves de l'Ermitage, où ils furent déposés en 1911-1912)<sup>1</sup> et la *Traversée du torrent* (Sur bois, 33, 49. Au bas, à gauche, sur une pierre, la signature : *De Marne*. Collection du prince Alexandre Dolgoroukoff)<sup>2</sup> caractérisent parfaitement le sympathique maître qui, sans se lasser, reproduisait des fermes, des routes de campagne, des troupeaux, des foires...



HALTE DE CAVALIERS  
ATTRIBUÉ A LOUIS MOREAU

Les deux pendants de Taunay : *Départ du soldat* et *Retour du soldat* (T. Ovale. 49, 60. Des réserves de l'Ermitage), appartiennent à l'époque de la Révolution et sont des documents curieux de leur temps.

Boilly était représenté par deux toiles, très finement exécutées et d'une harmonie de couleurs très délicate : *Prélude de Nina*, bien connu par les gravures de A. Chaponnier et Gouy (T. 40, 33. Au bas, à droite, la signature : *L. Boilly pinx.* Palais du grand-duc Vladimir Alexandrovitch)<sup>3</sup> et l'*Artiste* (T. 40, 32. A gauche, au bas, la signature : *L. Boilly p.* Palais de Peterhof), variante du plus

gracieux sujet de Boilly — un jeune artiste-peintre travaillant dans son atelier)<sup>4</sup>.

1. Le catalogue de l'Ermitage établi par A. I. Somoff donne des renseignements détaillés sur ces tableaux (3<sup>e</sup> partie, nos 1521, 1802).

2. Au dos du tableau se trouve les initiales *C. de B.* démontrant qu'il avait, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, appartenu au comte A. A. Bezborodko (1747-1799).

3. Cette toile fut mise en vente les 3 mars 1844, 26 mai 1846, 15 mars 1854 et à la vente F. Doistau, 9-11 juin 1909. Voir H. HARRISSE, *L. L. Boilly*, 1898, n° 951.

4. C'est cette même toile qui parut en 1788 à la vente organisée par M. Lebrun (n° 271). Sa description, prise du catalogue de cette vente, est reproduite par H. HARRISSE, *L. L. Boilly*, 1898, n° 84.

L'exposition se terminait par deux tableaux mythologiques signés de J.-B. Regnault (1764-1829). Il est bien possible que le maître ait voulu représenter *Vulcain et Proserpine* et *Achille et Briseïs* (T. 194, 146). Ces compositions, froides et décoratives font pressentir le triomphe de la peinture classique du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur atmosphère limpide et glacée annonce la nouvelle époque qui semble avoir oublié le charme délicieux du siècle de Watteau et de Tiepolo, de Glück et de Mozart.

Un choix de dessins français, emprunté à la riche et jusqu'à présent peu connue collection de l'Ermitage, complétait heureusement les tableaux exposés. Plusieurs merveilleux croquis de Callot, quelques fins portraits de Claude Mellan faisaient ressortir les toiles voisines de Valentin, de Poussin, de Lebrun, de Daret, de Gascard... Le XVIII<sup>e</sup> siècle était représenté par la *Chasse*, d'Oudry, 1727 (encre de Chine rehaussée), pleine de vie et de mouvement, par un très beau portrait d'une jeune dame dû à Nattier (crayon), par l'*École*, de Greuze (sépia), par deux délicieuses vues de Moscou, de Develly<sup>1</sup>, par deux grandes gouaches de Blarenberghe, représentant deux épisodes du transport du bloc de granit finlandais, destiné à servir de base à la statue de Pierre le Grand, et finalement par une grande aquarelle de Gabriel de Saint-Aubin : *Armide, dans l'ancienne salle de l'Opéra*<sup>2</sup> (plume, aquarelle, gouache, 31,50. On lit dans le cartouche de l'ancienne monture : *Armide. Dans l'ancienne salle de l'Opéra. Peint par G. de St-Aubin 1747*). Cette aquarelle est d'une technique magistrale, d'une finesse rare et d'une vivacité exceptionnelle.

Deux gouaches, provenant de la collection des comtes Vorontsoff-Dachkoff, présentaient une énigme en ce qui concerne l'auteur. L'une d'elle représente une société se reposant dans un jardin, l'autre un cavalier et une dame donnant à boire à leurs chevaux. La conception extrêmement poétique du paysage, la très fine reproduction du ciel, la manière si spéciale de dessiner les arbres, la façon même de dessiner, font penser à Louis Moreau. Nous connaissons dans son œuvre, des gouaches dont l'exécution rappelle fort celles que nous venons de mentionner : le *Cygne de la pièce d'eau* et la *Barque du passeur*, paru à la vente de M. Jacques Doucet, 1912, et l'*Escarpolette*, de la collection de M. Arthur Veil-Picard<sup>3</sup>.

1. Ces vues ont été exécutées par l'artiste en même temps que les dessins du couronnement de Catherine II, en 1762.

2. Il est curieux de noter qu'une seconde aquarelle de Saint-Aubin et traitant du même sujet — une variante de celle de l'Ermitage — se trouve dans la maison des comtes Cheremetieff sur la Fontanka à Pétersbourg.

3. Voir la monographie de G. Wildenstein, *Louis Moreau*, Paris, 1923, n<sup>os</sup> 158, 159, 163.



La pauvreté de la Russie en ce qui concerne les œuvres de la sculpture française des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles fut une fois de plus prouvée par le très modeste choix qui en ornait l'exposition. Parmi celles-ci il y a lieu de mentionner un modèle en bronze du *Monument de Louis XIV*, par Girardon (collection de l'Ermitage); deux bustes en marbre, par N. Gillet, des comtes *Pierre Ivanovitch* et *André Pétrovitch Chouvaloff* (collection de N.-P. Balacheff); une petite statuette : la *Baigneuse*, en bronze, du même sculpteur, signée (collection de l'Ermitage); un buste de la comtesse *Dubarry*, attribué à Pajou (collection de l'Ermitage); le buste en marbre du comte *Ivan Petrovitch Saltykoff*, 1783, par Houdon (collection Miatleff)<sup>1</sup>; deux bustes en marbre de *Marie-Anne Collot*, l'impératrice *Catherine II* et *Voltaire*<sup>2</sup> (collection de l'Ermitage); deux terres-cuites de Clodion (Palais Anitchkoff) et enfin, deux statues de marbre, grandeur nature : l'*Amour courant*, par Bosio, et *Cyparisse*, par Chaudet (toutes deux provenant de l'ancienne Galerie des ducs de Leuchtenberg).

Nous ne pouvons omettre d'ajouter quelques mots sur le très riche mobilier de l'exposition. Les meubles des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles, à commencer par le beau cabinet en ébène, du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, pour finir par les ravissants meubles du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, ayant jadis orné l'Ermitage de l'Impératrice Catherine II, formaient avec les pendules, les candélabres en bronze doré un ensemble d'un goût exquis.

En somme, cette exposition qui rassemblait quelques-uns des plus beaux chefs-d'œuvre de la peinture française des <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles, offrait une admirable vue d'ensemble de l'évolution de l'art français à l'époque de son triomphe incontesté dans toute l'Europe.

SERGE ERNST

1. Reproduit dans le livre de L. Réau, *Histoire de l'Expansion de l'Art français moderne. Le Monde Slave et l'Orient*, Paris, 1924, pl. 23; c'est M. Réau qui a définitivement établi la personnalité du modèle.

2. Ce buste est attribué à M<sup>lle</sup> Collot par M<sup>me</sup> Wirenius-Matzoulewitch, conservateur de la sculpture moderne de l'Ermitage.

## UN BUSTE INÉDIT PAR CHINARD



Le buste de Roland de la Platière, l'illustre et infortuné mari de M<sup>me</sup> Roland, modelé par Chinard, que les Musées de la Ville de Lyon viennent d'acquérir, était demeuré jusqu'à ce jour inconnu. Ni ceux qui ont tenté d'établir le catalogue de l'œuvre du sculpteur lyonnais<sup>1</sup>, ni ceux qui lui ont consacré d'importantes études<sup>2</sup> ne l'ont mentionné. Claude Perroud, dans son édition des lettres de M<sup>me</sup> Roland (1900, t. II, p. 788, note 2), l'avait signalé mais sans prendre la peine de relever la signature et sans nommer l'artiste, si bien que cette indication était passée inaperçue.

Le buste, qui sort ainsi brusquement de l'obscurité, était, pourtant, demeuré dans la famille même de Roland et c'est un de ses descendants en ligne directe, M. le général Marillier qui, grâce à l'aimable entremise de notre confrère Paul Fierens, a bien voulu s'en dessaisir en notre faveur. L'œuvre était, depuis l'origine, peut-être, en tout cas, selon une tradition familiale, au moins depuis 1840, conservée à Thézey (Rhône) dans le clos où Roland et M<sup>me</sup> Roland étaient reçus par leur frère et beau-frère, le chanoine Roland, et où ils aimaient à venir se reposer. La Platière avait été vendue, dès 1754, et l'on a pris l'habitude de donner le surnom de Clos de la Platière à la maison de Thézey. Le buste porte la date de 1789. Roland, nous en sommes

1. Salomon de la Chapelle, *Revue du Lyonnais*, 1896 et 1897; Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle*; Félix Desvernay, *Le vieux Lyon à l'Exposition de 1914*; Audin et Vial, *Dictionnaire des artistes lyonnais*.

2. Cantinelli, *L'Exposition des Artistes Lyonnais peintres et sculpteurs. Gazette des Beaux-Arts*, 1905; Paul Vitry, *Préface du Catalogue de l'Exposition Chinard au Pavillon de Marsan*, 1909; Maurice Tourneux, *Les Arts*, novembre 1909; Charles Sautier, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1910; Emile Bertaux, *Revue de l'art ancien et moderne*, 1909.

informés<sup>1</sup>, passa la plus grande partie de cette année soit à Lyon, soit au Clos. Il fut atteint, à Lyon, en juin, d'une fluxion de poitrine grave et vint achever sa convalescence au Clos en septembre. Nous sommes bien en présence d'un personnage éprouvé par l'approche ou par la fin de la maladie; l'image dut être modelée dans le premier semestre ou dans le dernier trimestre de l'année. A ce moment, Chinard était à Lyon; il y était rentré à la fin de l'année 1787, après un séjour à Rome où il avait remporté de grands succès. Il devait repartir pour l'Italie en 1791. La date n'est donc pas contredite par les faits.

L'identification du modèle ne résulte pas seulement de traditions. Après la mort tragique de Roland, un certain nombre de portraits de lui furent gravés, œuvres de circonstance qui n'ont pas un caractère de ressemblance certain. Les seules effigies auxquelles on puisse se référer avaient été tracées antérieurement. Deux, surtout, sont intéressantes : l'une a été dessinée d'après nature et gravée par Nicolas Colibert, en 1792; Claude Perroud l'a reproduite en tête du second volume de son édition des *Mémoires* de M<sup>me</sup> Roland. L'autre, très supérieure, mais en parfait accord pour la physionomie avec la première, a été peinte par F. Bonneville et gravée par Augustin de Saint-Aubin. Elle accompagne cet article et les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pourront juger si elle laisse planer aucun doute.

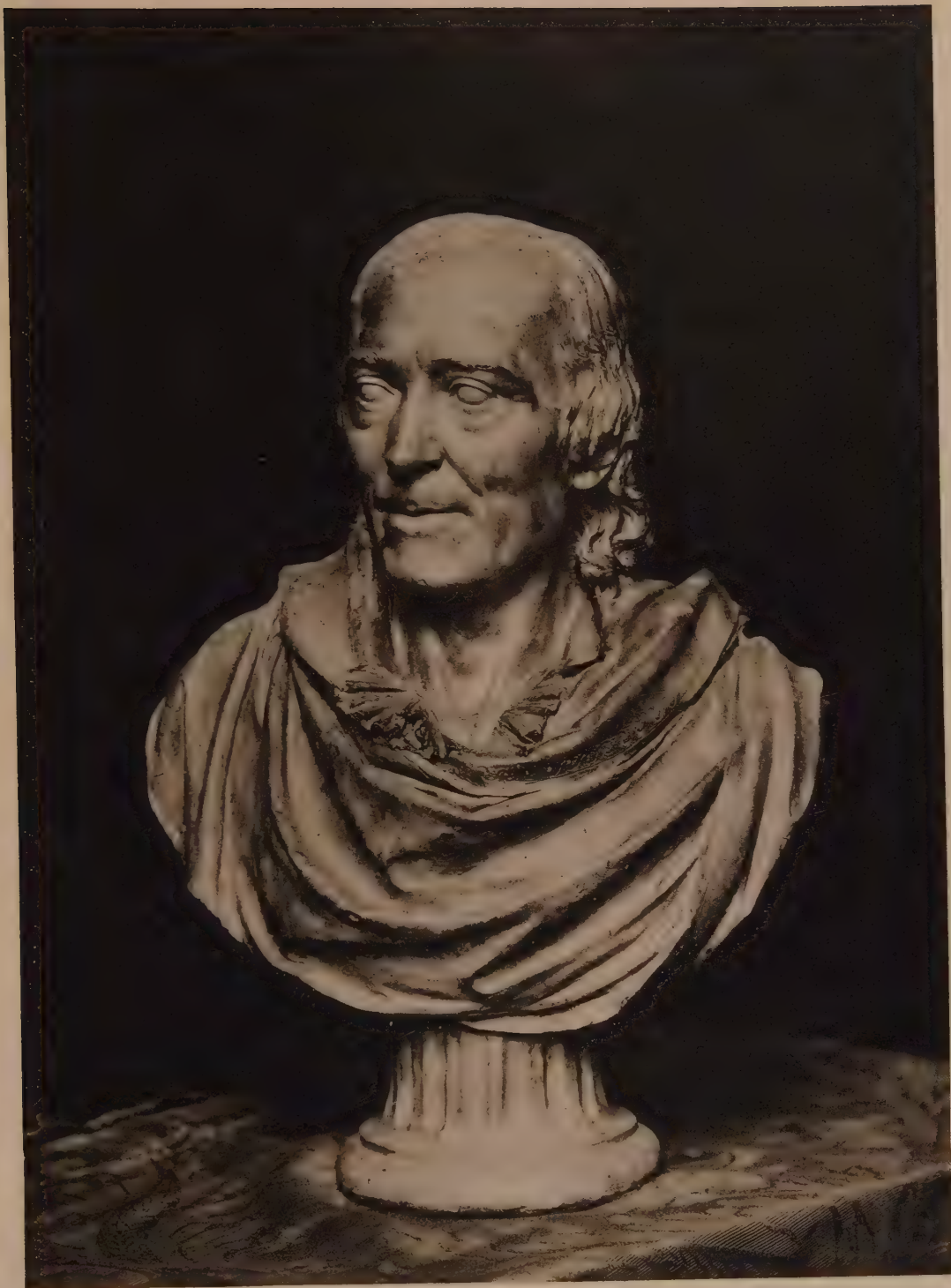
Ce que la gravure ne donne pas dans sa précision sèche, c'est l'expression affable qui illuminait la figure usée de Roland. Chinard en a, au contraire, rendu le charme avec une rare finesse; son œuvre illustre à merveille la page où M<sup>me</sup> Roland raconte l'impression que fit sur elle, lors de leur première entrevue, en 1776, celui qu'elle ne considéra longtemps que comme un ami très aimé. « Je vis, dit-elle<sup>2</sup>, un homme de quarante et quelques années, haut de stature, négligé dans son attitude, avec cette espèce de roideur que donne l'habitude du cabinet; mais ses manières étaient simples et faciles. De la maigreur, le teint accidentellement jaune, le front déjà peu garni de cheveux et très découvert n'altéraient point des traits réguliers, mais les rendaient plus respectables que séduisants. Au reste, un sourire extrêmement fin et une vive expression développaient sa physionomie et la laissaient ressortir comme une figure toute nouvelle, quand il s'animait dans le récit ou à l'idée de quelque chose qui lui fût agréable ».

C'est dans un de ces moments heureux que Chinard a surpris Roland. Il

1. H. Gauthier-Villars, *M<sup>me</sup> Roland dans le Beaujolais et à Lyon d'après des lettres inédites, 1786-1789. Grande Revue*, 10 novembre 1910.

2. *Mémoires*. Ed. Perroud, t. II, p. 230.





*Phot. Florentin Bourgade*

BUSTE DE ROLAND  
terre cuite par CHINARD  
(Musée de Lyon)



a modelé la terre avec amour. Le masque est caressé avec une extrême souplesse. Les cheveux sont d'un fini assez mesquin. On se rappelle la popularité qui, en France, quelques années auparavant, avait accueilli Franklin. Il semble que Roland, avec ses longs cheveux et son front dénudé, ait eu la coquetterie de ressembler au Bonhomme Richard. Chinard, de son côté, a certainement pensé au buste de Houdon, dont il était bien



Cl. Florentin Bourgade.

PORTRAIT DE ROLAND DE LA PLATIÈRE

PAR F. BONNEVILLE,

GRAVÉ PAR AUG. DE SAINT-AUBIN

incapable, au reste, de retrouver l'ampleur et, peut-être, a-t-il aussi été inspiré par le sourire célèbre que Houdon avait su fixer sur les lèvres de Voltaire.

Chinard aimait à tracer sur ses œuvres une large et voyante signature. Mais il lui arrivait d'oublier de signer et, parfois, il se contentait d'imprimer dans la terre, avant cuisson, un timbre sec. C'est le parti qu'il a adopté ici, peut-être faute de place pour écrire à la main son nom. Le timbre, d'ailleurs, est répété trois fois, une fois sur la draperie, deux fois sur le piedouche. Sur la draperie il est accompagné de la date gravée à la pointe.



Nous n'avons, par ailleurs, aucun renseignement sur les rapports de Chinard et de Roland à cette époque. Avait-il fait également le portrait de M<sup>me</sup> Roland ? On a cru reconnaître, dans un buste qui appartient à Aynard et que conserve aujourd'hui un de ses fils, l'Égérie des Girondins ; l'hypothèse est très vraisemblable, mais les preuves alléguées ne permettent pas de la transformer en certitude.

A la fin de 1791, Chinard repartait pour l'Italie. On sait qu'à Rome, il fut dénoncé à l'Inquisition, accusé de modeler des groupes antireligieux et emprisonné au Château Saint-Ange. Roland était, alors, ministre. Il adressa, en faveur de l'artiste, au « prince-évêque de Rome » une lettre véhémement qui avait été rédigée par M<sup>me</sup> Roland. Déjà, par des négociations plus discrètes, Chinard avait été libéré puis expulsé de Rome. Le zèle de Roland fut, certainement, dicté en cette occasion, par la haine du « fanatisme ». Nous pouvons croire, aujourd'hui, qu'il y entrait aussi quelque reconnaissance pour l'auteur du beau buste que l'on admirera désormais au Musée de Lyon<sup>1</sup>.

LÉON ROSENTHAL

1. Je viens de retrouver, dans nos dépôts, une médiocre réduction en terre cuite du buste de Roland, exécutée, en 1834, par le sculpteur lyonnais Bonnaire qui, sans rappeler l'auteur de l'original, l'avait simplement signée de son nom.

Le Musée de Lyon réunit (est-il nécessaire de le répéter ?) un ensemble remarquable d'œuvres de Chinard, maquettes, médaillons, bustes, groupes, bas-reliefs et la célèbre *Madame Récamier*.



---

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

AU CHATEAU DE CHANTILLY

## LA GALERIE DE PSYCHÉ



La galerie dite de Psyché<sup>1</sup>, bien connue de tous les visiteurs du Musée qui vont de la salle des peintures à la salle de la Tribune, est certainement une des plus heureuses inventions décoratives du duc d'Aumale et de l'architecte Daumet. Les vitraux en camaïeu y donnent une lumière tamisée, ouatée, délicate ; de belles formes masculines et féminines s'y unissent harmonieusement à des architectures légères, aériennes. Par surcroît, le visiteur, si peu qu'il réfléchisse, se trouve transporté sans effort en pleine Renaissance italo-française, et l'histoire ajoute tout naturellement son enseignement ou ses problèmes au charme de belles et séduisantes choses.

On y constate, en effet (nous allons le voir), non pas seulement l'imitation, mais la copie exacte, on dirait presque le décalque de gravures italiennes. Cas assez rare à ce point, semble-t-il, mais précieux et significatif, parce qu'il montre comment travaillaient les peintres verriers et quelle part il faut leur faire dans leur art, et parce qu'il éclaire les rapports artistiques entre la France et l'Italie au xvi<sup>e</sup> siècle. Ce sera le premier objet de nos recherches ; nous verrons ensuite si l'on ne pourrait pas demander à nos vitraux et à leur modèle italien la révélation du vrai sens de la *Psyché* chez Apulée.

1. Dr Peugniez, *La galerie de Psyché au château de Chantilly* (conférence), broch. in-8, 30 p., 1890.

Dans l'édition Regnier des *Œuvres de La Fontaine*, t. VIII, la préface de la *Psyché* indique et analyse les principales œuvres littéraires ou artistiques inspirées par le célèbre conte ou les essais philosophiques ou symboliques qu'il a suscités.

On peut consulter aussi le *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* au mot *Psyché* et Paul Monceaux, *Apulée, roman et magie*, 1 vol. in-12, 1889.

Ce serait comme un premier essai de contrôle ou d'explication d'une œuvre littéraire par sa confrontation avec l'art, au lieu du contrôle habituel de l'œuvre d'art par sa confrontation avec la littérature, essai qui pourrait avoir sa portée.

Commandés vers 1541-42, par le connétable de Montmorency, ces vitraux, d'abord placés au château d'Écouen, en furent enlevés à la Révolution et déposés au Musée des Monuments français. Rendus en 1815, au duc de



LA FABLE DE PSYCHÉ  
GRAVURE

Bourbon, ils passèrent par héritage, en 1830, au duc d'Aumale qui, en dernier lieu, en décora la galerie<sup>1</sup> désignée du nom de l'héroïne de la légende.

Vers le temps où ils furent commandés, c'était l'heureuse époque où la pensée italienne venait de pénétrer en France, où le *Songe de Poliphile* allait être traduit, où Jean Goujon sculptait déjà, où l'on allait commencer le Louvre, pendant que Philibert de l'Orme construirait Anet. Les esprits, libres encore, se portaient, dans un entraînement joyeux, vers les nouveautés

1. Il paraît qu'il voulait d'abord en orner la galerie de bois construite par Duban dans la cour du petit château. Le second parti est bien préférable.



venues de la Grèce et de Rome par l'intermédiaire de l'Italie, en plein essor de beauté. On ne s'étonnera donc pas que le peintre verrier<sup>1</sup> qui travailla



LE CONTE DE PSYCHÉ, RÉCITÉ PAR LA VIEILLE  
VITRAIL

(Galerie de Psyché, Chantilly.)

pour le connétable ait consulté un recueil de gravures<sup>2</sup> où Agostino Vene-

1. On lira dans le livre récent de M. Mâle : *Art et artistes du Moyen Age*, 1927, un article (pp. 199-209) sur *l'imitation de la gravure par les peintres verriers*.

2. Ce recueil que j'ai eu entre les mains au Musée Condé grâce à l'obligeance

ziano (?) et ses collaborateurs avaient figuré d'après Apulée les aventures romanesques de Psyché et de Cupidon.

Que les vitraux suivent et reproduisent exactement les estampes, je crois pouvoir l'affirmer après des vérifications très attentives, que les lecteurs pourront contrôler<sup>1</sup>. Si quelques estampes sont dédoublées<sup>2</sup> dans les verrières correspondantes (a. *Psyché soutenue par Zéphire*; b. *conduite au palais de Cupidon*); (a. *Psyché s'entretenant avec Pan*; b. *essayant de rejoindre l'Amour qui s'envole*); (a. *le Repas de Psyché*; b. *les nymphes qui la ser-*



FABLE DE PSYCHÉ

GRAVURE

*dre l'Amour qui s'envole*); (a. *le Repas de Psyché*; b. *les nymphes qui la ser-*

de mon ami, M. Macon, contient 33 estampes, quelques-unes signées AV. Toutes sont reproduites — assez mal — dans un minuscule volume (biblioth. du château): *L'amour de Cupidon et de Psyché, mère de Volupté*. A Paris, de l'imprimerie de Jeanne de Marneffe, 1546. Chaque planche est accompagnée d'un texte qui ne vaut guère mieux que l'estampe.

1. Deux verrières sont exposées à part dans les passages de la galerie à la salle de la Tribune. Le décor et les légendes y sont modernes.

2. Il y a parfois des changements dans certains détails en dehors de la scène même. Ils sont intéressants pour des études spéciales; par exemple, dans le vitrail 11, on distingue, de la gravure au vitrail, les instruments de musique italiens des instruments français.

*vent et les musiciens*)<sup>1</sup>, cela ne fait qu'augmenter le nombre des verrières : 44, au lieu de 33 estampes, mais laisse tout à fait intacte l'imitation dans



FABLE DE PSYCHÉ, VITRAIL

(Galerie de Psyché, Chantilly.)

chaque partie conservée et peut s'expliquer par l'importance de quelques sujets qui exigeaient plus de place, ou parce que certains épisodes étaient

1. On retrouverait encore certaines estampes doublées dans les verrières 8, 11, 23, 24.



trop différents pour se grouper normalement. Il est vrai que certaines gravures ont été davantage modifiées : dans le *Bain de Psyché* l'estampe représente Psyché et ses femmes nues dans des attitudes qui font valoir la beauté des formes, le vitrail montre Psyché assise et ses femmes demi-vêtues. Dans l'*Entrée de Psyché aux enfers* (vitr. 37), les Parques du vitrail sont nues, jeunes et belles, les Parques de l'estampe, vieilles, vêtues. Mais, à part les différences que j'ai toutes signalées, les ressemblances sont incontestables jusque dans les moindres détails, et surtout le dessin, le choix des figures, leur distribution, la composition, ce qui constitue l'essentiel de l'œuvre d'art, tout cela est identique, des estampes aux verrières.

La question des additions doit être traitée à part, elle ne change rien à l'expression du sujet ni au sujet lui-même. Le peintre-verrier a rempli ses fonds de motifs architecturaux, tantôt dans le corps même du vitrail, tantôt dans la partie supérieure, parce qu'il s'y trouvait un vide, le vitrail étant pris en hauteur, l'estampe en largeur. Il a aussi ajouté dans le plan inférieur, tout à fait indépendant, les satyres, silènes, petits amours, toutes ces figures de fantaisie qu'on aimait tant au xvi<sup>e</sup> siècle. Ainsi les verrières devinrent plus décoratives que les estampes et ce fut l'Italien qui se montra plus simple que le Français. L'épreuve peut se faire sur les verrières que nous reproduisons. Le style, qui est celui des gravures, est déjà pénétré du sentiment de la beauté antique, telle qu'on la concevait dans la péninsule. Comme le graveur, le verrier s'est plu aux nus, aux belles formes, à l'architecture classique : ordres, frontons, temples gréco-romains, dont il pouvait trouver des modèles, soit dans des gravures, soit dans les traités du temps, déjà très répandus. Tantôt, comme dans les photographies ci-jointes (vitr. 27 et 38), il dessine les légères et charmantes arabesques du décor italien du xv<sup>e</sup> siècle, tantôt, un peu plus avancé, il introduit les colonnes vitruviennes. Seulement (il faut y insister), il reste par bonheur naïf dans l'interprétation du récit romanesque, à l'imitation encore du graveur italien. Il raconte les aventures de son héroïne sans y chercher, sans y voir autre chose que ces aventures mêmes. Comme à un beau roman qui parle à l'imagination, il croit à la légende.

C'est ainsi d'ailleurs qu'Apulée l'a racontée dans son roman célèbre : *La Métamorphose ou l'Ane d'or*, aventures d'un jeune débauché changé en âne, puis rendu enfin à sa forme première ; roman où il a pris d'un bout à l'autre les choses sur le ton de la plaisanterie, roman licencieux, obscène par endroits, à la façon de Crébillon fils et des conteurs du xviii<sup>e</sup> siècle. Et voici ce qu'il imagine, au milieu des traverses par lesquelles passe son héros<sup>1</sup> (alors

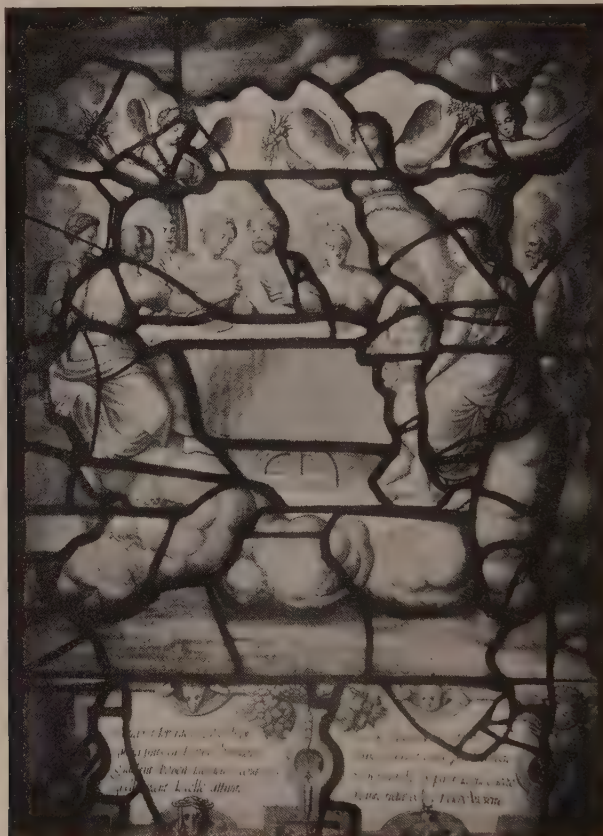
1. On peut consulter la courte mais utile préface mise par M. Vallette en tête de l'*Apologie* et des *Florides* d'Apulée, pp. 1-xx, collect. Budé, et surtout Paul Monceaux, *Apulée, roman et magie*, 1 vol. in-12, 1889.



PSYCHÉ IMPORE LA PROTECTION DE JUNON  
 (Galerie de Psyché, Chantilly.)

bandits, qui la gardent étroitement pour obtenir une grosse rançon. La vieille

qui la surveille, la voyant troublée et attristée, entreprend de faire diversion. « Laissez-moi vous distraire, je sais plus d'un conte de bonne-femme (*anilibus fabulis*, on notera ces mots) : Il était une fois un roi et une reine... ». Or voilà précisément le début de tous les contes ; Perrault n'y manque pas, qui sait son métier. Ainsi, à la façon du feuilleton d'un journal d'aujourd'hui,



LES NOCES DE PSYCHÉ ET DE L'AMOUR

(Galerie de Psyché, Chantilly.)

amour, mariage inespéré, mais mystérieux, curiosité, haine d'une rivale qui fait penser aux fées malfaisantes des contes, épreuves dont l'héroïne sort triomphante pour la joie des bonnes âmes, réconciliation conjugale très tendre, n'en demandons pas plus, l'auteur ne voulait pas le donner. Agostino et le peintre des verrières n'ont fait que mettre en images le récit latin, qu'ils permettent ainsi de compléter<sup>1</sup>. La vieille entamant son récit

1. Monceaux, p. 211.



devant la captive (vitr. 1). Le roi et la reine avec leurs filles, dont Psyché, tellement belle qu'elle devient l'objet d'un véritable culte, mais que sa beauté décourage les prétendants (vitr. 2 et 3); désolé, le roi consulte l'oracle :



LA FABLE DE PSYCHÉ

VITRAIL

(Galerie de Psyché, Chantilly.)

« Qu'en ses plus beaux atours la Vierge... attende sur son roc un funèbre hyménée ; Psyché, au milieu des pleurs, transportée sur la montagne où elle croit trouver un époux odieux (un horrible serpent, diront ses sœurs,

ne sachant qu'inventer), mais, au contraire, soutenue et « caressée par le souffle amoureux de Zéphire gonflant lentement sa robe et la déposant mollement sur un tapis de fleurs », et conduite dans un superbe palais pour y jouir des embrassements (très réalistes) de Cupidon (vitr. 11 et 12); puis, trompée par ses sœurs, voulant connaître ce mari, le tuer peut-être, s'il est le monstre qu'on lui a dit, saisissant le poignard fatal, en portant au-dessus du lit la lampe dont une goutte d'huile brûlante réveille l'Amour qui s'enfuit (vitr. 18). Alors le châtiment, les épreuves : Psyché condamnée à enlever les toisons de laine d'or portées par des brebis féroces, à séparer des grains de blé et de seigle mêlés, mais aidée par des fourmis bienfaisantes (vitr. 30), convoquées par l'une d'elles pour secourir l'épouse de l'Amour » (vrai conte fait pour les enfants); battue de verges par l'*Inquiétude*, la *Tristesse*, sur l'ordre de Vénus, qui lui arrache les cheveux; condamnée à descendre aux enfers, d'où elle revient après avoir en vain imploré Junon et Proserpine (vitr. 26, 37 et 38); pardonnée enfin par Vénus, réconciliée avec son époux, admise au ciel païen dans un banquet où chantent des Muses et mise au rang des divinités olympiennes (vitr. 43).

On cherchera vainement d'un bout à l'autre des estampes ou des verrières rien qui fasse songer un moment à un sens mystérieux, philosophique, à une Psyché dans laquelle on puisse voir la  $\Psi\chi\chi\eta$ , l'âme immortelle unie au corps dans la vie future, autant de théories vagues, d'élucubrations quelquefois. Seulement, le « conte », tout en restant populaire et anecdotique, se déroule en pleine mythologie, celle de Raphaël autant que celle des anciens, avec Jupiter, Junon, Mercure, Cupidon; et cela, ni le graveur, ni son imitateur ne l'ont négligé, à la suite d'Apulée. Aussi verra-t-on chez eux, un banquet sur l'Olympe, qui fait penser à l'art de la Farnésine ou à celui de la salle Henri II, à Fontainebleau. Car la Grèce et la Rome antique se retrouvent partout dans la pensée instinctive des artistes et des écrivains du temps, et ils les voient à travers l'Italie. C'est l'humanisme moderne dans son interprétation de l'antiquité. La réconciliation même des deux époux, très réaliste comme le mariage, dans la gravure et le vitrail, s'accompagne et peut-être s'ennoblit de mythologie dans le roman, car il en naîtra une déesse : la Volupté, qui descendra de l'Olympe pour présider aux joies sensuelles. Et nous voilà ainsi ramenés délicieusement à La Fontaine, qui va se retrouver tout entier, après s'être égaré parfois et avoir méconnu le vrai sens de la fable. N'a-t-il pas voulu l'embellir et y introduire (il le dit) le « goût du siècle qui se porte plutôt au galant<sup>1</sup> et à la plaisanterie (assez lourde,

1. Cupidon ne se montre-t-il pas vulgaire, plus vulgaire que plaisant, lorsqu'il dit à Jupiter : « Cybèle est vieille, Junon de mauvaise humeur, Cérès sent la

il faut l'avouer, chez Gelaste)? ». Au mot de Volupté, il entre en extase :

« Volupté, Volupté ! qui fus jadis maîtresse  
Du plus bel esprit de la Grèce,  
Ne me dédaigne pas...  
J'aime les jeux, l'amour, les livres, la musique...  
Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique. »

Puis la poésie des couleurs, car il est poète en prose, reprend presque l'avantage sur l'art, en exprimant ce qu'il ne peut pas toujours donner : « Mais, dit Acante, que La Fontaine fait parler : Je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'aurore, cet orangé et surtout ce pourpre qui environnent le roi des astres ». Impression presque de peintre, charmante, toute moderne et aussi subtile que celle d'un Monet.

Après cela, on ne regrettera pas les symboles philosophiques, mystiques, où certains cherchaient la signification hermétique du célèbre roman. On reviendra avec plaisir à Apulée, à nos vitraux, aux diverses fantaisies de ce thème décoratif, qui passa chez les artistes, en fournissant matière à toutes les imaginations, depuis celles des Grecs jusqu'à celles de Raphaël, de Boucher, de Natoire, de tous ceux qui ont aimé la beauté plastique et chanté l'amour.

HENRY LEMONNIER

divinité de province et a les mains dures ». La Fontaine, du reste, s'excuse.

Et l'on a excommunié Meilhac et Halévy, pour avoir manqué de quelques égards à la Belle Hélène, une simple mortelle !



## A PROPOS DU « PORTRAIT DE STELLA »

DU MUSÉE DE LYON

---



N cite toujours, parmi les meilleurs tableaux du musée de Lyon, le portrait du peintre Jacques Stella (Lyon, 1596-Paris, 29 avril 1657). Il n'y a aucun doute sur l'identification du modèle, car ce portrait a été gravé par la nièce du peintre, Claudine Bouzonnet Stella, avec l'inscription suivante : *Jacobus Stella Lugdu. Eques et Pictor Regis Vixit Annos LXII Obiit An. M.D.C.LVII*, mais sans aucune indication du nom de l'auteur. Il est très probable que cette gravure a été exécutée du vivant de Stella, parce qu'il existe des épreuves où la légende, plus brève, mentionne le modèle comme vivant : *Jacobus Stella Eques et Pictor Regius*. Sur la gravure le portrait est un peu rogné en bas et en haut.

Le nom de l'auteur de ce portrait a toujours provoqué des hypothèses très contradictoires. Il a été attribué à Jacques Herreyens le vieux, à Helt Stockade, à Sébastien Bourdon, parfois même à Frans Hals, et aussi aux peintres inconnus de l'école française, flamande ou franco-flamande du XVII<sup>e</sup> siècle.

Mais il nous semble que nous pouvons trouver la solution de cette énigme, sans quitter le musée de Lyon, en passant seulement de la salle de l'école française à la grande salle du musée où sont rassemblés tant de chefs-d'œuvre des écoles italienne, hollandaise ou flamande. Au fond de la salle, à gauche, nous trouvons une étude de la tête d'un vieillard : *Vieillard en méditation* (T. 0,80, 0,68), peinte par Jacques Van Oost l'ainé (Bruges, 1601-1671); ce tableau est signé du monogramme : *J. O. fe*. On est frappé du premier coup d'œil par la surprenante analogie de ces deux tableaux. La facture, la peinture large et souple de l'école flamande, tous les détails : cheveux luisants et frisés, mains admirables, vivantes, mollement peintes ;



PORTRAIT DE STELLA  
attribué à J. van Oost  
(Musée de Lyon)





cette recherche de l'expression, aigüe et attentive, dans le labyrinthe des rides et les modelés de la face ; ces draperies larges et si sculpturales, tout atteste le même pinceau. Et l'ensemble pictural, d'une noblesse discrète, réduit à deux ou trois combinaisons de couleurs, est dans les deux portraits, d'une égale beauté.

Il est à regretter que l'art de J. Van Oost soit si peu connu. Ses tableaux conservés aux musées de Londres, Vienne, Pétersbourg, Bruges et Tournai, ainsi que le tableau capital du musée de Lyon : le *Billet*, attestent un peintre remarquable, appartenant à la glorieuse pléiade des peintres du commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, à laquelle appartenait Rubens. Mais la part de J. Van Oost dans ce mouvement attend encore son historien<sup>1</sup>.

Le portrait de Stella a pu être peint ou vers 1625, à l'époque où Stella et Van Oost se trouvaient à Rome, ou vers 1635, quand Stella était déjà revenu en France. La dernière hypothèse nous semble plus probable à cause de l'âge du modèle.

Notons que J. Van Oost et Stella étaient presque compatriotes, la famille de Stella était d'origine flamande (le grand-père de Stella est né à Anvers en 1525).

Quant à la provenance de ce portrait il faut remarquer que les trois tableaux de Jacques Van Oost appartenant au musée de Lyon ont été tous acquis à Lyon : en 1807, *Vieillard en méditation* ; en 1811, le *Billet*, et en 1856, *Portrait de Jacques Stella*. Peut-être proviennent-ils tous de la famille Stella dont une grande partie résidait à Lyon. D'ailleurs Stella lui-même venait séjourner souvent à Lyon et s'intitulait volontiers *pictor lugdunensis*.

SERGE ERNST

Pendant un récent voyage en Belgique, j'ai vu beaucoup de tableaux de J. Van Oost et j'ai trouvé parmi eux beaucoup d'analogies frappantes avec le portrait de Stella : le portrait du violoncelliste dans la *Partie de musique* (Musée de Bruxelles), la tête de saint Mathieu dans la *Vocation de saint Mathieu* (Eglise Notre-Dame à Bruges), la tête du Christ dans le tableau représentant *Saint Augustin lavant les pieds du Christ* qui se présente sous la figure d'un pèlerin (Musée de Bruges) et les portraits de Jean-Philippe van Bosnem et Leonardus van de Kerckhove (aussi au Musée de Bruges).

S. E.

1. Le dictionnaire de Wurzbach, dans la bibliographie du peintre, omet le travail de M. L. Quarré-Beybourbon : *Les peintres Van Oost, à Lille, à propos d'un tableau lillois* (v. *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements en 1898*. Paris, 1898, pp. 231-249).

## EDMOND ABOUT, CRITIQUE D'ART



UN centenaire; c'est un arrêt dans le temps qui coule, l'occasion sous un éclairage neuf de compléter la tradition, de découvrir l'inconnu chez un auteur connu.

Pour Edmond About, il suffit de s'approcher de la bibliothèque. A côté des livres célèbres, on y trouve six volumes insoupçonnés : *Visite à l'Exposition des Beaux-Arts, 1855* ; *Nos Artistes au Salon de 1857* ; *Salon de 1864* ; *Salon de 1866* ; *Le Décaméron du Salon de Peinture, 1881* ; *Quinze journées au Salon de Peinture, 1883*.

Ainsi des livres d'art ponctuent, tout le long, cette vie d'homme de lettres. L'art y tient même une place familière. Chaque année, pour un journal, Edmond About fait la critique du Salon. Et quand il commence, au *Constitutionnel*, le *Courrier de Paris*, il prévient son public que « fanatique de peinture », « toutes les fois qu'on exposera un tableau, une statue, il donnera son avis, en amateur plus passionné que compétent, mais toujours sincère...<sup>1</sup> »

Sa culture « d'amateur » suffirait à un critique d'art professionnel. Après l'Ecole Normale, il passe deux ans à l'Ecole d'Athènes. Il a vingt-quatre ans. Il fait la connaissance d'un jeune architecte qui s'appelle Charles Garnier : « Je nous revois chevauchant botte à botte sur le flanc des Roches Scyroniennes ou dans les ravins d'Arcadie. Il me semble que c'était hier et pourtant que de choses nous avons faites et souffertes dans ces quinze années<sup>2</sup> ».

L'année suivante, en 1853, il est pensionnaire à Rome. A Pompéi, dans un cabaret, il rencontre Paul Baudry : « Je me présentai moi-même et bien-

1. Dernières Lettres d'un bon Jeune Homme.

2. Dédicace du Salon de 1866.

tôt nous fûmes de vieux amis. Nous étions du même âge, mais nous n'avions rien exposé, rien imprimé, nous étions tout neufs et nous ne doutions pas de l'avenir. Cependant on nous aurait agréablement étonnés si l'on était venu nous



Phot. Intran-Match.

PORTRAIT D'EDMOND ABOUT, PAR PAUL BAUDRY

dire, à lui que la *Fortune et le jeune enfant* que je lui ai vu ébaucher à la Villa Médicis irait au Luxembourg, à moi que je le critiquerais au Salon<sup>1</sup> ».

1. Nos Artistes au Salon de 1857.



.  
\*  
.

Ces amitiés expliquent sa sympathie combative. Il veut servir ses amis artistes.

Il s'indigne des conditions dans lesquelles ils exposent.

Le Salon de 1857 a été médiocre. Aussi l'Etat a-t-il jugé que les expositions annuelles précipitaient le travail. Le Salon aura lieu seulement tous les deux ans. Le jury ? c'est l'Institut. Il refuse Millet, Decamps, Théodore Rousseau. Le local ? c'est l'Industrie, bonne fille qui, lorsque les six mille bœufs sont partis, abrite les artistes dans un petit coin de son palais. « Il y a des salles de danses définitives, le beurre se vend à la Halle dans un temple définitif... mais les Beaux-Arts seront toujours des vagabonds sans feu ni lieu. On aime mieux débarrasser quelques salles du Louvre, ou improviser quelque chose aux Tuileries, ou bâtir un hangar au Palais-Royal... Ce qu'on n'a jamais examiné, c'est le prix monstrueux de ce provisoire. Additionnez tous les frais de tous les déménagements, de tous les aménagements, de toutes les constructions, de toutes les démolitions que vous avez faites depuis 1699 jusqu'en 1861 pour mal exposer nos tableaux et nos statues. Vous avez dépensé la monnaie d'un Louvre, et, de tout ce que vous avez fait depuis Louis XIV jusqu'à Napoléon III, que reste-t-il aujourd'hui ? Rien<sup>1</sup> ».

En 1861 il réclame une exposition permanente des Beaux-Arts<sup>2</sup>. Les artistes, sans ébaucher précipitamment une toile pour une date fixe, y enverraient à loisir leurs œuvres pour trois mois.

Une exposition particulière et permanente s'établit boulevard des Italiens. Mais elle disparaît bientôt malgré les encouragements d'Edmond About. En 1866 il essaie de stimuler les intéressés : « Quand verrons-nous les artistes français conquérir leur indépendance, mettre en commun la centième partie de leurs épargnes, créer un capital et installer leurs œuvres dans un local qui soit à eux<sup>3</sup> ?

Hier comme aujourd'hui « l'ouverture du Salon se signale par un concert de doléances. Tout ce qui était grand dans l'atelier devient petit ; tout ce qui était modelé finement devient plat ; les délicatesses les plus exquises de la couleur sont dévorées par un jour brutal. Je ne parle ici que des tableaux bien exposés. Il y a des toiles que vous ne verrez jamais. Quelques-unes sont visibles de dix heures à midi, quelques-unes de trois à quatre heures

1. Dernières Lettres d'un bon Jeune Homme.

2. Lettres d'un bon Jeune Homme.

3. Salon de 1866.

comme mon médecin. Voilà des renseignements qu'il faudrait ajouter au livret. Il est dur de travailler deux ans pour être grillé au soleil ou enseveli dans l'ombre trois mois durant sous prétexte de gloire ou de publicité<sup>1</sup> ».

\* \* \*

Ces artistes qu'il défend avec tant de chaleur, comment Edmond About les critique-t-il ?



Phot. Giraudon.

LA FEMME HYDROPIQUE, PAR GERARD DOU

(Musée du Louvre.)

On admirait alors étourdiment des talents opposés : Ingres et Delacroix, dont le succès devait s'affermir en gloire, et l'école idéaliste dont le succès allait s'évanouir avec la mode ; des paysagistes qui exprimaient la nature avec diversité, Ziem brillamment, Decamps, Diaz et Daubigny honnêtement, Courbet et Millet, franchement.

Dans cette confusion, Edmond About voit clair. Il ne craint pas de railler les favoris du snobisme et de vanter les méconnus.

1. Dernières Lettres d'un bon Jeune Homme.

Il a un terme de comparaison, un criterium : la nature. Ce qui est naturel l'enchanté, ce qui est artificiel lui déplaît : « Les raccommodeurs de la nature (Dubufe, Winterhalter, Landelle, Court) effacent un os, renfoncent une saillie » et font des portraits semblables au « passe-port banal des voyageurs au pays de Tendre : taille de guêpe, yeux d'azur, sourcils d'ébène, bouche de roses, col de cygne<sup>1</sup> ».

Les paysagistes aimables sont eux aussi artificiels. « M. Isabey chiffonne la mer comme une robe de bal, et pare les vaisseaux comme des mariées ; ses tempêtes mêmes ont un air de fête. On dirait les colères d'une jolie femme... Chez M. Ziem la mer est une gaze verte aussi fine et aussi transparente que le voile d'une touriste anglaise, les navires sont de gaze sans excepter le mât et le gouvernail, on craint une goutte de pluie qui viendrait tout abattre, ou une bouffée d'air qui viendrait tout emporter<sup>2</sup> ».

Le joli dessin n'est pas non plus le vrai dessin : « Le public appelle bien dessiné tout ce qui lui semble fini. Mais, bonnes gens, ce n'est pas la fin qui fait les dessins remarquables, c'est le commencement ». « Gérard Dou, par exemple, est le peintre qui a fini le plus de tableaux et qui en a le moins commencé. Nul n'a compté plus exactement les cils qui bordent une paupière, nul n'a su comme lui encadrer une fenêtre dans la prunelle d'un œil. Lorsqu'il dessine une larme sur une joue, il n'oublie pas qu'une goutte d'eau, si microscopique qu'elle puisse être, possède en propre une ombre et un reflet. Quel dessinateur ! Pas du tout ; sa place n'est pas dans le catalogue des artistes, mais dans le calendrier des saints<sup>3</sup> ».

Le vrai dessin est celui qui procède comme la nature : « Elle nous montre d'abord le mouvement et l'aspect général d'une figure vivante. Elle indique ensuite par des masses d'ombre et de lumière les formes principales du corps. Enfin elle nous fait voir par le menu les dernières particularités des objets et les moindres détails des moindres choses<sup>4</sup> ».

« Un beau dessin poussé jusqu'aux derniers détails est une œuvre parfaite : arrêté à mi-chemin, c'est déjà une belle ébauche. Léonard conduit le dessin aussi loin qu'il peut aller ; Rubens s'arrête quelquefois en route ; il n'en est pas moins un grand dessinateur parce qu'il saisit le mouvement des masses. M. Delacroix ne prend pas toujours le temps d'arrêter les contours de ses figures. Au milieu de ses tableaux les plus faits il laisse des parties d'ébauche qui font hurler tous les ignorants ;

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

2. Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (1855).

3. Nos Artistes au Salon de 1857.

4. *Idem*.



M. Delacroix n'en est pas moins comme Rubens un grand dessinateur<sup>1</sup> ».

Artificielles également les grandes discussions qui opposent le dessin à la couleur. L'exemple de M. Ingres et de M. Delacroix le prouve : « Ils arrivent l'un et l'autre au beau dessin, mais leur point de départ n'est pas le même. L'art de M. Ingres est contemplatif, l'art de M. Delacroix est dramatique. L'un a la poésie des attitudes, l'autre la poésie des mouvements. M. Ingres dessinateur exclusif supprime les teintes et ne voit que les tons. Le reflet est son ennemi capital. M. Delacroix, lui, dessine divinement, non pas avec du blanc et du noir, mais avec le prisme tout entier. Il sait quelles sont les couleurs qui avancent, quelles sont celles qui reculent. Il attrape la forme avec la lumière comme un chasseur qui fait coup double, et lorsqu'il a peint un tableau, il s'aperçoit qu'il l'a dessiné<sup>2</sup> ».

\*  
\* \*

Pour juger ces deux grands artistes « qui président même aux expositions où ils n'assistent pas », Edmond About sait prendre du recul : « Poussin disait en parlant de Raphaël : « Si vous le comparez aux modernes, c'est un aigle ; si vous le comparez aux Grecs, ce n'est qu'un passereau ». M. Ingres et M. Delacroix sont des aigles dans l'école contemporaine. Lorsqu'ils auront leur place au Louvre et que nous les comparerons aux maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle, les critiques qui éplucheront leurs chefs-d'œuvre trouveront çà et là, chez l'un comme chez l'autre, la plume du passereau. Ils sont grands tous les deux, mais ils ne sont pas complets<sup>3</sup> ».

Leur physique reflète leur talent.

« Delacroix était un homme vraiment distingué, d'une laideur intelligente et sympathique, d'un esprit fin, actif, inquiet, d'un caractère bienveillant et triste. Il avait eu des commencements difficiles ; son teint légèrement terreux, ses yeux ardents au fond de leurs orbites, sa moustache mutilée, tout en lui me donnait l'idée d'un lion qui est resté longtemps en cage<sup>4</sup> ».

Le portrait d'Ingres par lui-même, exposé au Salon de 1857, représente « un petit homme brun, intelligent et têtue. Le front n'est ni très vaste, ni très largement modelé : c'est le front d'un piocheur, et les professeurs de toutes les écoles couronnent chaque année un certain nombre de ces fronts-là. Les yeux gros et à fleur de tête lancent des éclairs raisonnables. Leur

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

2. *Idem*.

3. *Idem*.

4. *Causeries*, I.

regard est celui qui remplit les parents de bonnes espérances, et non celui qui trouble le cœur des jeunes filles : je vous défie d'y voir autre chose que les chastes ardeurs du travail. Ce petit homme campé dans son manteau, en face d'un chevalet et le crayon à la main, semble dire aux regardants :



Phot. Giraudon.

· PORTRAIT D'INGRES, PAR LUI-MÊME

(Musée Condé, Chantilly.)

« Je serai un grand peintre parce que je le veux. » Il a tenu parole<sup>1</sup>.

Cette application de M. Ingres n'est pas seulement « l'amour du beau », c'est encore « la rage du mieux... » « Lorsqu'il a commencé à peindre M. Bertin, il s'est aperçu que le modèle n'était pas dans son état normal,

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

et qu'il lui manquait quelque chose : c'était un gros gilet de tricot que le journaliste portait habituellement sous ses habits, et qu'il avait dépouillé ce jour-là. Il fit rentrer M. Bertin dans ses habitudes et vous reconnaîtrez sous la redingote l'épaisseur du tricot qui arrondit les bras... M. Ingres ne compte pas les séances : il n'épargne ni son modèle, ni lui-même, et il a fait poser plus de quatre-vingts fois le duc d'Orléans<sup>1</sup> ».

\*  
\*  
\*

Natures différentes, talents différents, influences différentes : « M. Ingres s'avance à pied comme Platon dans les sentiers de l'Académie, réglant son pas sur le pas de ses élèves. M. Delacroix court bride abattue dans une Amérique toute neuve. Il a appris beaucoup même aux élèves qui n'ont pas mis le pied dans son atelier : à ce titre, il est le créancier de notre siècle<sup>2</sup> ».

Parmi ses débiteurs : Decamps, Daubigny, Diaz. Avec finesse Edmond About caractérise ces trois talents voisins.

« Chez M. Decamps, l'homme n'est rien et l'arbre est peu de chose. Où est le *Boucher turc* ? au fond de sa boutique, bien effacé dans l'ombre. Le mur vient en première ligne ; après le mur, le chien. Il y a des hommes dans la *Bataille des Cimbres*. Combien ? Deux cent mille environ. Où sont-ils ? Cherchez. Si vous en trouvez un seul vous aurez de bons yeux. Pour moi, je n'y vois que la poussière... On se demande si le grand artiste n'est pas brouillé avec le genre humain, tant il affiche de prédilection pour tout ce qui n'est pas nous. Il aime les terrains, il adore les murailles, il estime les draperies, il a du goût pour les chevaux, du penchant pour les chiens, de la passion pour les singes, pour l'homme il n'a que du dédain. L'homme est son pis-aller ; il l'emploie de temps en temps pour briser une ligne ou pour boucher un trou<sup>3</sup> ».

« M. Daubigny, lui, est par excellence le peintre de la campagne. Sentez-vous bien la différence ? Lorsque vous prenez le chemin de Ville-d'Avray ou de Fontainebleau pour aller voir la floraison des pommiers ou la chute des feuilles, pour entendre la clochette des vaches ou le petit cri doux des crapauds, pour respirer l'odeur des étables ou le parfum savoureux des foin coupés, vous ne dites pas : « Je vais voir la nature ». Vous distribuez quatre poignées de main à vos amis en disant : « Je vais me refaire à la campagne ». Vous seriez prétentieux et par conséquent ridicule si vous parliez autrement<sup>4</sup> ».

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

2. *Idem*.

3. Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, 1855.

4. Nos Artistes au Salon de 1857.



Quant à M. Diaz, c'est « un célèbre enchanteur qui a su par magie dérober un petit rayon de soleil ».

« Si vous regardez les cinq petites toiles que M. Diaz a exposées, vous y verrez des nymphes gracieuses, des amours coquets et spirituels, des paysages exquis ; et partout le joli rayon de soleil qui ne s'épuisera jamais. C'est par la vertu de ce bienheureux petit rayon que M. Diaz a obtenu de grands succès et acquis la réputation d'un grand peintre <sup>1</sup> ».

\*  
\*  
\*

Le secret de M. Corot est plus difficile à saisir. « Il n'imité rien, pas même la nature, et il est inimitable <sup>2</sup> ».

« On voit bien que l'air inonde sa peinture, mais on ne saura jamais par quel secret il est parvenu à peindre l'air. Ses eaux sont d'une limpidité merveilleuse, mais on aurait beau coucher dans son atelier, on n'apprendrait pas en dix ans comment il arrive à rendre la beauté de l'eau. Ses arbres sont dessinés sans contours et peints sans couleur : Comment cela s'est-il fait ? Il l'ignore lui-même. Il se dit un beau jour : « Je vais peindre un soleil couchant ». Il prend ses brosses et sa palette ; il esquisse des arbres, des eaux, des personnages, sans trop y songer : il ne songe qu'au soleil couchant. Le tableau exposé, vous ne remarquez ni les personnages, ni les eaux, ni les arbres ; vous vous écriez dès la première vue : « Ah ! le beau soleil couchant <sup>3</sup> ».

Le *Soir* est payé 18 ou 20 000 francs par un amateur. On s'étonne. Mais Edmond About ne s'étonne pas. « Le jour où tous les ouvrages du peintre-poète seront cotés à leur vrai prix, plus d'un spéculateur se mordra les doigts et dira : Que ne les ai-je achetés quand l'ignorance publique les maintenait à 2 000 francs pièce <sup>4</sup> ? »

\*  
\*  
\*

C'est que le public d'alors « estime avant tout un certain genre de perfection proprette, de médiocrité sans tache, de platitude sans défaut. Il n'apprécie pas les qualités fougueuses, les œuvres incomplètes. Il ne consentira jamais, par exemple, à reconnaître M. Daumier pour un grand

1. Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, 1855.

2. *Idem*.

3. Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, 1855.

4. Salon de 1866.

artiste sous prétexte qu'il ne lithographie pas proprement. Et pourtant Daumier dessine comme M. Ingres. Le *Ventre Législatif*, publié en 1834, est un chef-d'œuvre du même ordre que la *Chapelle Sixtine* ».

Aux mondaines apprêtées, Edmond About oppose les *Glaneuses* de Millet : « Si on les faisait asseoir à l'amphithéâtre de l'Opéra un jour de première représentation, elles feraient le même effet que trois pommes de terre dans un carton de fleurs artificielles ; mais elles ont une tournure, une grandeur, une majesté que la crinoline n'égalerait jamais. Elles sont



Phot. L. C.

LE SEMEUR, PAR MILLET

comme les plantes des champs dont la plus vulgaire ne manque pas d'une certaine grâce intime, d'une beauté simple et virginale. M. Millet a franchement accepté et reproduit la mâle élégance que donnent les attitudes du travail. Il sait que le geste convenable à une occupation manuelle n'entraîne pas nécessairement la laideur. Battre le blé, vanner le grain, frapper le linge humide à grands coups de battoir, voilà des mouvements qui ont leur intérêt et leur beauté<sup>1</sup> ».

Edmond About, tout de suite, a compris ce talent vrai : « La première toile de M. Millet que j'ai rencontrée dans une exposition c'est un *Semeur* qui lance son blé avec un geste magnifique. Je ne me rappelle rien de ce

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

tableau sinon que le soleil se couchait à l'horizon, que le paysan me parut superbe, quoiqu'il ne ressemblât ni aux grands seigneurs de Watteau, ni aux athlètes de David, et que je rentrai au collège avec une certaine admiration pour les hommes qui sèment le blé dans les champs. Depuis cette époque, j'ai toujours vu M. Millet serrant la vie rurale pour exprimer la poésie qu'elle contient. Ses tableaux sentent une bonne odeur de campagne, comme le foin fraîchement coupé<sup>1</sup> ».

Au Salon de 1855, Millet expose le *Paysan greffant un arbre*, Courbet expose *Bonjour M. Courbet* ou, dit Edmond About, *La Fortune s'inclinant devant le Génie*. « Son admirateur et son ami, M. Bruyas, vient à sa rencontre et le salue très poliment. M. Courbet lui lance un coup de chapeau seigneurial et lui sourit du haut de sa barbe. M. Courbet a mis soigneusement en relief toutes les perfections de sa personne; son ombre même est svelte et vigoureuse, elle a des mollets comme on en rencontre peu dans le pays des ombres. M. Bruyas est moins flatté : c'est un bourgeois. Le pauvre domestique est humble et rentre sous terre comme s'il servait la messe. Ni le maître, ni le valet ne dessinent leur ombre sur le sol; il n'y a d'ombre que pour M. Courbet, lui seul peut arrêter les rayons du soleil<sup>2</sup> ».

Courbet manque de goût et de finesse. Mais sa force est magnifique. Son dessin est souvent imparfait, mais son « faire » est incomparable. « Ce qui le frappe dans un arbre, ce n'est pas l'emmanchement des branches, c'est le rugueux de l'écorce. Ce qui le frappe dans un chien, ce n'est pas la finesse svelte et nerveuse des articulations, c'est la couleur de la robe et le mouvement du bloc. Ce qui le frappe dans une figure de femme, c'est l'épaisseur charnue et solide des muscles qui font mouvoir la jambe... Aucun peintre vivant ne sait rendre mieux que lui le tissu résistant qui enveloppe les corps. Les tas de cailloux qui bordent les routes attendaient depuis longtemps leur Raphaël : ils l'ont trouvé dans la personne de M. Courbet. Le fer, le bois, la pierre, l'écorce, le poil et la peau, lorsqu'elle ressemble à une écorce, appartiennent en propre à M. Courbet. Il peint solidement les choses solides. Ses procédés d'exécution sont ceux des maîtres ». C'est surtout en pleine campagne qu'il est à son aise. « Si vous prenez la peine de comparer les *Bords de la Loue* à n'importe quel tableau de M. Théodore

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

2. Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, 1855.



Rousseau, vous verrez combien M. Courbet, sans nous jeter aux yeux ni rouge, ni bleu, ni jaune, est plus fort que les autres paysagistes de l'Ecole<sup>1</sup> ».

Dans la *Baigneuse*, la vérité du sujet excite l'indignation de l'impératrice et de la foule. Edmond About courageusement admire sans réserves :

« Cette étude de dos est le morceau le plus résistant et le plus complet



Phot. Giraudon.

LES BAIGNEUSES, PAR COURBET

(Musée de Montpellier.)

que M. Courbet ait jamais exposé. Il a bâti cette masse charnue avec une puissance digne de Giorgione ou du Tintoret. Tous les hommes de goût d'aujourd'hui ont dû venir s'inscrire à la file contre un tel scandale de nudité ; mais les hommes de goût iront dans cent ans lui rendre justice<sup>2</sup> ».

1. Nos Artistes au Salon de 1857.

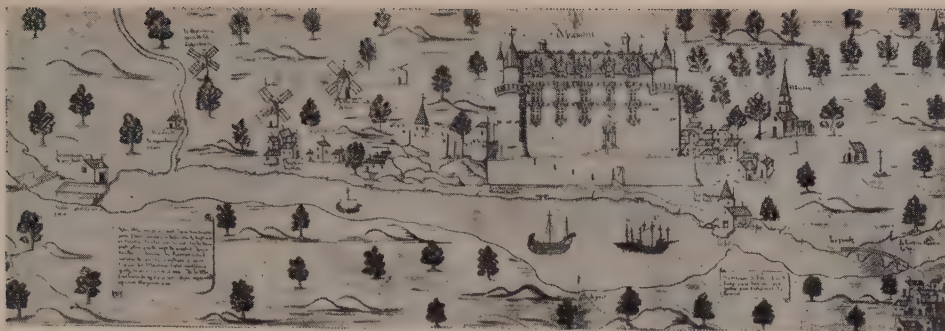
2. *Idem*

\*  
\* \*

Soixante-dix ans ont passé. Les toiles s'appellent chefs-d'œuvre. Les palais officiels, les salons des collectionneurs les exposent. L'avis exprimé au vernissage du Palais de l'Industrie par un jeune journaliste de vingt-neuf ans est d'actualité. L'opinion d'aujourd'hui confirme celle du critique d'hier. Son œil vif avait vu juste.

CLAUDINE DECOURCELLE





CHATEAU D'ASPREMONT, PAR JEAN-BAPTISTE FLORENTIN (1542)

## UN TRÉSOR D'ART CENTENAIRE : LE CABINET DES CARTES

---

EN visitant les expositions de la Bibliothèque Nationale, les profanes s'arrêtent, intrigués, au fond de la galerie Mazarine, devant une porte gris et or, au chiffre cardinalice, qu'un triple coup de sonnette ouvre aux seuls initiés. Là, pour la surprise du curieux et la joie austère du savant, des armoires grillées et des cartons bien clos gardent les richesses trop peu connues amassées dans le Cabinet des Cartes.

Voici cent ans qu'une ordonnance de Charles X créa ce dépôt, sous le ministère Martignac, le 30 mars 1828, au profit de l'ingénieur-géographe Edme-François Jomard. Né à Versailles en 1777, mort à Paris, membre de l'Institut, en 1862, cet érudit avait fait partie de la commission scientifique d'Egypte, lors de l'expédition française. Il avait, depuis, dirigé l'immense *Description de l'Egypte*, fruit des travaux de nos archéologues et naturalistes. La Restauration eut le bon goût d'achever l'entreprise. Au plus illustre de ses auteurs, le nouvel établissement offrait un abri digne de sa renommée, en répondant d'autre part aux besoins indiqués par la fondation à Paris, Londres et Berlin, de puissantes sociétés géographiques.

Jomard était chargé de conserver les documents recueillis en Egypte au prix de tant d'efforts, de réunir tout ce que les voyages et explorations



laisseraient de précieux, en ces jours où la naissante Société de géographie de Paris encourageait un René Caillié. Il espérait joindre à ce Cabinet des Cartes un musée d'ethnographie. Installé d'abord dans l'actuelle galerie des Estampes, le dépôt fut pour son créateur une œuvre personnelle. Président en 1838 du « Conservatoire » de la Bibliothèque, Jomard devait, pendant plus de trente ans, consacrer ses efforts au succès mérité de l'institution. Dans un livre somptueux, les *Monuments de la géographie*, il a fait connaître les merveilles dont il avait la garde.

Cet illustre savant n'était pas un artiste. Très attaqué, comme le voulait sa chance, il protestait contre l'éventuel rattachement de ses collections au Cabinet des Estampes, insistant sur leur nature purement scientifique et déniait toute compétence aux connaisseurs en gravures qui s'occuperaient de cartes. Oublia-t-il que le chercheur peut être guidé par le caractère d'un décor ou le style d'une allégorie ? Son accession au grade suprême amena pourtant la fusion des deux services : mais le géographe Walckenaer, conservateur-adjoint de 1839 à 1852, eut le bon goût de s'effacer. La mort de Jomard permit à un autre spécialiste d'exercer sur les collections accrues un talent parfois discutable : cependant Eugène Cortambert, qui, dès 1856, explorait, en quête de cartes précieuses, les bibliothèques de province, vit surtout, lui aussi, dans les objets confiés à ses soins, des instruments de stricte valeur technique. Par bonheur, en 1858, le Cabinet fut rattaché aux Imprimés. Confirmé ainsi dans la perte de son indépendance primitive, il s'enrichissait, par contre, de volumes et d'atlas, et son horizon s'élargissait. On le vit bien en 1875, quand s'ouvrit dans la galerie Mazarine une mémorable exposition rétrospective, à l'occasion du congrès international de géographie.

D'autres manifestations suivirent, organisées par Gabriel Marcel, successeur de Cortambert, en 1889, lors de l'Exposition universelle, en 1892, pour célébrer le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, en 1897, en l'honneur du congrès des orientalistes. Des catalogues sans images en demeurent la seule trace : mais il a suffi à d'autres héritiers de consulter ces sèches nomenclatures pour rassembler des chefs-d'œuvre inconnus du public et montrer que la science fut et peut redevenir l'inspiratrice de l'art. J'ai voulu, en 1912, attirer l'attention sur ce point<sup>1</sup> à propos d'une autre et bien modeste présentation due au conservateur d'alors, le bibliographe Léon Vallée. Il était réservé à M. l'administrateur général Roland-Marcel de mettre plus brillamment en lumière ces trésors d'insigne rareté, aujourd'hui à l'honneur après avoir été si longtemps à la peine. Les

1. *L'art à l'exposition du Cabinet des Cartes* (Gazette des Beaux-Arts, août 1912).

expositions, d'abord confinées au rez-de-chaussée, virent s'accroître la part des cartes et plans, jusqu'au jour où la galerie Cardinale, rendue à son entière splendeur, réclama pour son antichambre l'ornement de ces prestigieuses tentures, satins, velins et lavis, aquarelles délicates et rouleaux géants, fils du grand siècle ou de la Révolution, et si dignes d'attirer, de retenir les pèlerins au salon du Parnasse.

Entre cour et jardin, comme toute maison bien née, le palais de Chevreau mêle, sous les hauts toits d'ardoise où des pavillons font saillie, ses briques rouges au chaînage gris de ses pierres. D'une demeure de rois où flotte le souvenir du président Tubeuf, Mazarin se fit l'habitation princière dont ici même on a conté l'histoire<sup>1</sup>. Depuis 1888, le Cabinet des Cartes en occupe, au bel étage, le corps de fond et l'aile occidentale. On y pénètre, de la galerie par le vestibule Nicolas de Tralage et la salle Gabriel Marcel, pièces d'entrée voisines de la « galerie Cortambert », qui fait magasin. Là, par-dessus vingt cartons, d'énormes atlas s'abritent sous des rouleaux mis en façon de voiles carguées. Un peu partout, à mi-hauteur, de fâcheux balcons aveuglent ou traversent les fenêtres, pour la desserte d'un entresol.

Franchi les accès, gardés par deux globes monumentaux, voici s'ouvrir,



LA CHAMBRE MAZARINE

(Cabinet des Cartes de la Bibliothèque Nationale.)

1. L. Batiffol, *Les origines du palais Mazarin* (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1908).

entre huit baies, la belle salle Jomard, trop peu fréquentée des travailleurs. A son extrémité, au centre même du bâtiment, un plafond relève ses ors en bosse, autour d'un panneau central à huit pans, peint sur toile, où repose sur des trophées la *France couronnée par la Victoire*. A droite, à gauche, dans des médaillons ovales peints sur bois, des nymphes portent des fleurs : leurs façons, leurs draperies orangées indiqueraient l'atelier de Simon Vouet. Dans l'encadrement, des Vertus — naturellement « cardinales » — relèguent aux angles quatre groupes d'angelots portant les pièces des armes Mazarines : étoiles d'or et chapeau rouge, initiales et faisceau de licteur.

Revenant sur nos pas dans cette salle, nous gagnons la chambre du cardinal, que deux hautes fenêtres éclairent sur la cour. De son décor ancien subsiste un remarquable plafond, qu'une poutre centrale divise en deux panneaux à fond gris et or. On y voit deux belles figures sur enduit : au Midi, une *Paix* blonde, la palme en main, survolant le monde escortée d'un Amour ; au Nord, une femme brune tenant des fleurs et un caducée, assise dans un paysage et personnifiant le *Commerce* : deux Amours, à ses pieds, ouvrent un sac d'écus. Les mêmes draperies orangées font ici encore penser à Simon Vouet et à ses tableaux du Louvre, la *Richesse* et la *Foi*. Aux angles, dans des médaillons, des mythologies gris et or ; sur fond d'or, dans les panneaux intermédiaires, des sphinx tiennent des médaillons plus petits, où se profilent deux portraits à l'antique.

Une très simple boiserie du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle couvre les murs, encadrant deux glaces modernes en vis-à-vis qui forment perspective à l'infini, entre deux vraies et deux fausses portes d'enfilade. La glace, côté Midi, surmonta jadis une cheminée : elle épouse, comme l'autre, un fronton demi-rond. Aux fenêtres répondent deux autres fausses portes. Tout ce décor, jadis blanc, fut peint en gris, dans le ton du plafond, quand, en mai 1922, M. l'architecte Recoura fit restaurer la chambre. Les boiserie déposées, on trouva, crayonné sur toile, le tracé de lambris analogues à panneaux plus nombreux, projet abandonné sans doute par économie. La fenêtre du Midi, dans son ébrasement de droite, montra aussi les restes d'un premier décor gris et or rappelant la poutre centrale.

Des frises de rinceaux dorés, à la Gabriel, surmontent les ouvertures vraies ou fausses, au-dessous de six panneaux de plâtre en ronde-bosse, formant dessus de portes, qui représentent des Vertus : la *Force*, la *Pureté*, la *Fidélité*, la *Vigilance*, la *Justice*, la *Vérité*, reconnaissables à leurs attributs. Henry Marcel croyait ces sculptures italiennes et contemporaines de Mazarin ; mais les symboles, la manière, les coiffures indiqueraient plutôt la fin du règne de Louis XV (1769), époque où le Trésor royal partageait l'hôtel avec la Compagnie des Indes.

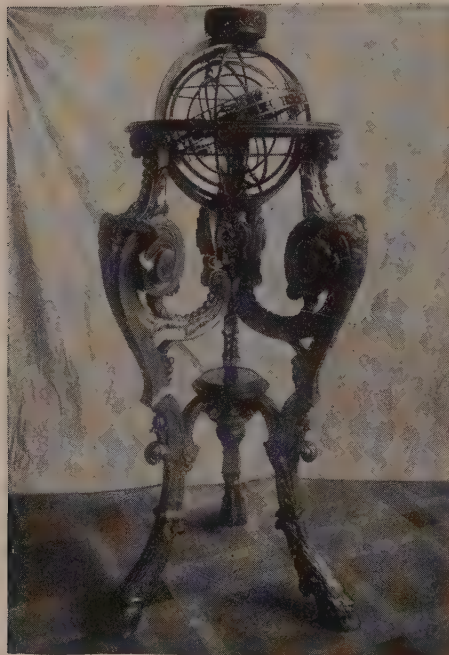


Dans ce beau cadre, naguère déshonoré par des tentures d'andrinople, on voyait avant 1925 deux meubles précieux : la sphère armillaire construite vers 1700, par l'horloger Jérôme Martinot, valet de chambre de Louis XIV, supportée par trois pieds de bois doré avec têtes et sabots de béliet, et longtemps reléguée dans la réserve des Imprimés, et, sur une table ronde de bois doré à cinq pieds sculptés avec bouquet d'entrejambe, le charmant plan-relief au naturel des château et jardins de Bellevue, levé et exécuté en 1777 par P.-N. Le Roy, « ingénieur et pensionnaire du Roi, gentilhomme servant de Mgr le comte d'Artois », auteur de jolis plans en miniature. Ces curiosités ornent aujourd'hui le vestibule Bignon, au rez-de-chaussée de la Bibliothèque. Une lourde table de chêne, à pieds tors, qu'on voit toujours dans la chambre Mazarine, supporta autrefois une rareté d'un genre bien différent, à présent conservée dans la salle Gosselin, au bout de l'appartement que nous visitons : il s'agit du calendrier astrologique perpétuel d'Andreas Pleninger, gravé en relief à Ratisbonne en 1603 sur une pierre lithographique au cadre de bois mosaïqué. On y voit, dans des médaillons, les signes du Zodiaque, les Mois, les Planètes figurées par les dieux avec leurs attributs. Enfin, deux dessus de console en marbre noir, encadrant les globes céleste et terrestre tracés sur plâtre, chacun en deux hémisphères, ont trouvé asile parmi les plans reliefs conservés ici : les rinceaux et guirlandes peints autour des globes seraient l'œuvre de Louis XVI.

\*  
\* \*

C'est à l'année 1683 qu'on peut faire remonter l'origine d'un local particulier destiné aux collections géographiques du Roi. Le cardinal d'Estrées, notre ambassadeur à Rome, fit alors construire par le Franciscain Vincenzo Coronelli, cosmographe de la Sérénissime, les deux plus grands globes que l'on connaisse. Ils mesurent 3<sup>m</sup>87 de diamètre et 6<sup>m</sup>40 de hauteur, avec leurs méridiens, leurs soubassements et les cariatides de bronze qui les supportent. Le globe terrestre est orné de nombreuses figures, monstres, navires et nymphes, à la mode du temps. Le globe céleste représente, parmi les constellations et les signes du Zodiaque, l'état du ciel à la naissance de Louis XIV. Ces amples machines furent d'abord placées à Marly, dans les pavillons extrêmes voisins de l'abreuvoir. Transportées au Louvre, elles passèrent à la Bibliothèque en 1722. Dès l'installation à l'hôtel de Nevers en 1728, Robert de Cotte rêva pour eux d'un logement spécial, le *Salon des globes*, qui fut construit en 1731, autour des deux géants abrités dans des baraques en bois. Ce salon était situé derrière la salle actuelle des Manuscrits, là où s'élève aujourd'hui la nouvelle salle ovale encore inachevée. Le plancher était percé de manière à montrer, d'en bas,

les pieds et un hémisphère, et l'autre hémisphère d'en haut, disposition prévue encore il y a quelques années, dans le vestibule des Médailles, où l'architecte Pascal pensait transférer les globes. Démontés depuis plus de trente ans, ceux-ci ont trouvé en 1920 un asile à Versailles, où il a été question de les placer soit dans les salons de la Guerre et de la Paix, aux extrémités de la galerie des Glaces, soit dans l'aile voisine du pavillon Dufour, comme l'architecte Chaussemiche y songeait dès 1916<sup>1</sup>, soit dans l'Orangerie.



SPHÈRE ARMILLAIRE  
PAR JEROME MARTINOT  
(VERS 1700)

L'architecte Boullée, en 1785, voulait transformer en galerie géographique, attenante au salon des Globes, l'enfilade du rez-de-chaussée occupée aujourd'hui par l'administration, dans l'hôtel de Nevers. Cette galerie eût servi de passage aux lecteurs pour gagner le grand escalier, l'entrée principale de la Bibliothèque étant reportée rue Colbert.

Aux vieux « portefeuilles verts » où le Cabinet des Estampes abritait ses cartes, l'année 1793 ajouta les « portefeuilles rouges » de l'abbaye Saint-Victor, contenant la collection du géographe Nicolas de Tralage, mort en 1699. Le 26 avril 1830, cet ensemble déjà considérable fut dévolu à Jomard. Des acquisitions importantes, ont, depuis, grossi les effectifs : mais s'il faut citer, parmi elles, les collections Klaproth (1831), Gosselin, Barbié du Bocage (1843-44) et le fonds des

Archives (1862), la plupart des pièces précieuses n'en sont pas moins venues isolément.

Cependant, c'est dans la collection formée au XVIII<sup>e</sup> siècle par le frère de Gravelot, le célèbre géographe J.-B. d'Anville (1697-1782) et comprenant 10 502 articles, qu'il m'a été donné de découvrir, depuis sa cession par les Affaires étrangères en octobre 1924, et le plus ancien plan de Versailles (1662)<sup>2</sup>, déjà connu de nos lecteurs, et bien des pièces dont je vais parler. Cette série

1. Projet alors exposé au Petit Palais.

2. *Le plus ancien plan de Versailles* (*Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1926).



occupe 154 portefeuilles aux armes de France qui font, sur trois étages, un mur de marbre, de pourpre et d'or éclairé du reflet des cuivres polis.

Globes et instruments, reliefs et rouleaux, portulans, plans de villes, de jardins, de monuments, atlas, volumes, revues, on trouve de tout au Cabinet des Cartes, qui forme vraiment une petite bibliothèque dans la grande, avec des livres comme aux Imprimés, des gravures, dessins et aquarelles comme aux Estampes, des miniatures comme aux Manuscrits, des objets d'art comme aux Médailles. De cette variété qu'unifie l'idée géographique, essayons de donner un aperçu. Sans doute, l'artiste ne peut que glaner parmi ces centaines de rouleaux et ces milliers de feuilles : quinze mille ouvrages et deux cent mille cartes dans quelque deux mille cartons ! A sa honte, l'époque moderne n'a presque rien à lui offrir, passé l'âge romantique et ses lithographies. Mais des miniatures de portulans aux allégories des mappemondes, des frontispices d'atlas aux aquarelles armoriées, un domaine s'ouvre à notre universelle curiosité.

Ces globes de l'entrée, qui font les importants sur leurs quatre griffons de chêne, sont des réductions, au diamètre de quatre pieds, des sphères de Coronelli. Le globe céleste, en noir, garni de clous soulignant les étoiles, dessiné en 1693 par le peintre Arnold Deuvez, de l'Académie royale, et gravé par le géographe J.-B. Nolin, est tout couvert de figures représentant les signes du Zodiaque et les constellations, dans leurs positions pour



LE GEOGRAPHE D'ANVILLE  
PAR AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN



l'an 1700. La chalcographie du Louvre en possède les fuseaux. Sur le globe terrestre, colorié, dédié au doge Morosini et jadis orné d'un portrait du cardinal d'Estrées, on voit force scènes de chasse et de pêche, de vie nomade et de cannibalisme. Les mers y sont parsemées de vaisseaux et de jonques. Les deux globes s'auréolent de méridiens en cuivre, pivotant avec eux et ajoutés en 1702 par Gatellier, « fabricant des instruments de mathématiques. »

Dans une vitrine voisine, quatre cariatides de cuivre supportent un globe terrestre fait à Rouen vers 1580 ; non loin de là, voici deux globes célestes du même métal, l'un peut-être du <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle, avec figures au trait et inscriptions coufiques, l'autre établi à la Mecque en 1573 par Djemal-Eddin Mohammed, couvert de figures grossières et de clous d'argent indiquant les étoiles. Remarquons encore un cadran solaire avec boussole, gravé sur le revers d'une plaque en bronze doré, encadrée de pilastres, où se montre un guerrier à l'antique, dans le goût de la Renaissance allemande. Près de lui, au pied d'un chêne, son écu porte les figures du Sagittaire et des Poissons. On lit en haut la date de 1560 et le nom de IVPIDER (Jupiter). Nous sommes sans doute en présence d'un des quatre côtés de quelque piédestal d'horloge ou d'appareil astronomique, dont les autres faces devaient représenter Vénus, Mars et Saturne, tandis qu'au sommet, le subtil Mercure planait entre le Soleil et la Lune. Cortambert, qui exposa cette pièce en 1875, n'y voyait que « les attributs de la pêche et de la chasse » et prenait le nom de « Ivpider » pour... une signature d'auteur !

Deux cadrans octogonaux se répètent devant les glaces de la chambre Mazarine. Ce sont des calendriers astronomiques faits à Paris, par Thuret, pour le grand Dauphin, au déclin du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. En bronze doré, encadrés d'ébène, ils reposent sur des globes bleus supportés par trois dauphins de bronze doré placés eux-mêmes sur une base d'ébène. Au sommet, ciselés dans le même métal, le soleil royal et la couronne brillent parmi les attributs des sciences et des arts. L'un des cadrans porte gravées les figures du Zodiaque : au revers sont tracées les orbites des planètes. Des mécanismes d'horlogerie animaient ces appareils. Dans la même chambre, sur un gnomon en marbre blanc relevé de couleurs et d'or, signé Le Maire, une mappemonde gravée présente aux écoinçons de ses angles les armes de Chamillart et le chiffre de sa femme Isabelle Le Rebours. Donnons un coup d'œil enfin à cet obélisque de plâtre, chargé d'hiéroglyphes suspects, agrément de jardin que la fin du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle mit à la mode.

Peu de reliefs intéressent l'art ou l'archéologie. En voici quelques-uns, faits par Fauvel, avant 1840 : l'Acropole et ses abords, l'Attique, les environs d'Athènes. Quelques rouleaux nous arrêteront, tel le cours

de la Vie, rivière de Vendée qui passe près du château Renaissance d'Aspremont, et de moulins en batelets gagne l'Atlantique sur six mètres de velin. Dédicée le 8 septembre 1542 à Jean de Bretagne, duc d'Étampes, cette pièce porte, entre les portaits de sa dédicace, la signature d'un certain Jean-Baptiste Florentin. Plus loin, l'agréable Fécamp de M. de Brilly (1695), avec des falaises en perspective, et une « échelle » que gravissent des assaillants, allusion à un récent essai de surprise. De 1705 date le plan du vieux palais de Madrid, d'Ardeman, Alcazar à patios entouré de jardins géométriques où manque l'esprit de Le Nôtre. Hallatte, Senart, grandes forêts, immenses rouleaux : le XVIII<sup>e</sup> siècle y a mis des jardins et des chasses. Sous le Directoire (1796), le général Collot voyagea au Mississipi : son adjoint Warin a laissé de grandes cartes où des Indiens, des paysages, des bateaux, des maisons varient d'aquarelles la monotonie du tracé. En Extrême-Orient, sur d'autres rouleaux précieux, côtes de Chine et cours du Fleuve Bleu, défilent en longues bandes des montagnes et des villes, des forêts et des jonques. Mais voyez cette étonnante mappe-monde chinoise en six rouleaux gravés sur bois, où des jésuites flamands, travaillant en 1674 pour l'empereur Kang-Hi, peuplent de fauves africains un gigantesque continent austral !

\*  
\* \*

Il faut à présent, de la foule des documents et des séries de cartes chères aux seuls géographes, tirer cette élite de pièces qui plaisent au savant et à l'artiste, ces originaux souvent secrets présentés aux puissants sous le couvert de leurs armoiries, ou décorés, selon le sujet, de marines et de portraits, de paysages et de types d'indigènes, sans parler des symboles classiques : Atlas, parties du monde, dieux et vents, saisons et planètes.

Les portulans sont les plus précieux de ces parchemins : mais les plus beaux n'intéressent pas toujours l'érudit. Témoins deux Majorquains de décadence, Salvat de Palestrina (1511) et Mathieu Prunes (1586), malgré tant d'écussons et de princes opposés à des soudans enturbannés qu'assiège une faune de bestiaire. Les Oliva, Catalans de Messine, continuent vers l'an 1600 la même tradition. Après Pise et Gènes, avant Lisbonne, Majorque néanmoins donna le ton à la cartographie méditerranéenne. Des Juifs y formèrent une savante école : les plus connus sont Abraham Cresques, auteur de l'incomparable carte catalane, dite de Charles V, conservée aux Manuscrits (1375), Gabriel et Juan de Vallsecha, Mecia de Viladestes, qui signe en 1413 un chef-d'œuvre à la fois de science et d'art. Pêche à la baleine, caravanes, chasse à l'ours, adoration d'idoles par le grand Khan tartare, voilà pour le

Nord. Au Midi, de la Mecque au Maroc et au Tchad se succèdent scènes et portraits : Mahomet, le roi des Malinkés, Moussa, qui fit construire au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, au bord du Niger, des mosquées par des Arabes d'Espagne, les rois de « Babylone » (le Caire) et de Tripoli, le Targui voilé sur son méhari et les deux quartiers de Fez. A côté de cette maîtresse pièce, dérivée de la carte catalane, le célèbre portulan qu'on date de 1492, et dont le grand nom de Colomb semble désormais inséparable, paraît maigre à l'artiste, malgré ses enceintes schématiques, ses mosquées aux coupoles vertes, sa Giralda sévillane et son port de Gênes, son duel de nègres et ses animaux peints au revers <sup>1</sup>.

Au temps des grandes découvertes, les Portugais furent à leur tour les maîtres en cet art. Si les Homem, leurs plus célèbres cartographes, se contentent de roses des vents aux vives couleurs, de rehauts d'or et d'armoiries, un anonyme naguère mal identifié avec les frères Reinel, mais qu'on cherche aujourd'hui autour de Magellan, couvre vers 1516 sa grande carte à double face de figures de villes et de banderoles, de navires aux voiles gonflées par la brise. Partout des écussons, partout la croix de Lusitanie. Au dos c'est l'Amérique d'alors, avec ses forêts et leurs hôtes. Les Normands de la Renaissance ne sont pas représentés ici par d'aussi belles œuvres ; mais des Hollandais, leurs successeurs, nous pouvons admirer l'extraordinaire mappemonde de Martin et Harmensz Janszoon, dressée à Edam en 1610. Sur vingt pieds carrés de velin, dauphins et cachalots se jouent devant Amphitrite et Neptune, parmi les vaisseaux où flottent les couleurs des Pays-Bas. Des paysages, des faunes remplissent les pays inconnus. Aux angles, les parties du monde s'appuient sur leurs bêtes symboliques, regardant le pompeux défilé d'indigènes et d'animaux qui apporte à l'Europe les tributs de l'univers.

L'école française est mieux partagée à d'autres égards. Dès 1545, le prêtre Jean Jolivet, sur sa carte de Normandie encadrée d'entrelacs où apparaît la salamandre royale, fait voguer vers le Havre les galions de François I<sup>er</sup>. D'autres Normands nous sollicitent : J. de Vau de Claye, proposant sa « Genève » (Rio de Janeiro) et son Brésil de 1579, tout grouillant d'Indiens en mal de prisonniers à rôtir, Guillaume Le Testu avec sa mappemonde de 1566, pleine de fauves, de monstres marins, de Vents qui soufflent sur les navires en perdition.

Le grand siècle, vers 1687, offre une Nouvelle-France ornée d'une vue de Québec à la plume, un canal d'Orléans dédié à Monsieur par Lofficial (1698), avec bateaux, vues cavalières et jetons d'alimentation servant aux ouvriers.

1. Reproductions dans Ch. de La Roncière, *La découverte de l'Afrique et La Carte de Christophe Colomb*.







PLANISPHERE DE HARM  
E

(Bibliothèque Nat









En 1729, Québec reparaît sur son roc, d'où le dessinateur Mahier note le sauvetage du vaisseau l'*Éléphant*. Sur de grands panneaux où courent les rivières du Nord, l'arpenteur Bourgoin grisaille des vues : Laon, Coucy, Marchais (1712-32). Le futur Louis XVI, guidé par Berthier le père, détaille à quatorze ans les abords de Versailles, alors tout châteaux et jardins. Hors de France, en 1717, le P. Sicard rehausse sa Thébaïde d'aquarelles : Hébreux passant la mer Rouge, moines coptes et leurs couvents. D'Anville enfin trace « d'idée » un Archipel turquoise et carmin, aux ruines fantaisistes.

Plus riche encore, plus proche par nature de l'œuvre d'art nous apparaît



LES JARDINS DE GENNEVILLIERS, PLAN MANUSCRIT EN COULEURS

(Époque Louis XVI)

la série des plans manuscrits : Antilles que l'ingénieur géographe Nicolas dresse pendant la guerre d'Amérique, dans une charmante intention archéologique exprimée en parchemins scellés et enrubannés, aux enroulements imprévus ; forêts, châteaux et parcs aux verts tendres, aux roses éteints, où rinceaux et guirlandes encadrent armoiries et portraits : Marly par Lemoine (1726), Montreuil, Bellevue par Ruel de La Motte (1780), Gennevilliers, Ferney et son Voltaire, par Semane (1784) ; plan de La Valette, du Maltais Grognet, au décor pompéien bien digne de l'an VII ; plan d'Athènes d'Émile Burnouf (1849-71) ; plan de Pékin sur soie : plans de batailles, tel celui de Casteldavide (1704), œuvre de Palotta...

Parfois ces pièces manuscrites forment des atlas, de par la volonté royale ou les besoins de la conservation. Le géographe dédaigne certains de ces recueils même reliés aux armes de Louis XIII comme le médiocre portulan

marseillais d'Ambrosin (1620). Mais qui n'admirerait l'atlas portugais de l'anonyme cité plus haut, révélant vers 1516 les exploits des grands découvreurs aux Indes, aux Moluques, en Chine, au Brésil, dans un éblouissement de couleurs et d'ors ? Voici le roi d'Aden et le cercueil du Prophète, qu'attire l'aimant d'une coupole ; voilà les lions de la Perse, les éléphants, les rhinocéros, les noirs Dravidiens du Dekkan, les Chinois aux souliers pointus, la cohue des villes de légende, sous l'indicible variété de leurs toitures. Sur cet Orient espéré des caravelles, les perroquets éploient leurs ailes bleues, pourpres, mauves, et les dragons verts soufflent des flammes. Au large, un monde d'îles, qui semblent une cascade de pierreries.

C'est l'Orient déjà qu'évoquait un routier de l'Archipel, d'environ 1420, montrant Constantinople derrière ses murs. L'Orient encore préoccupe Louis XIV quand il ordonne en 1685 cette visite des Échelles d'où Gravier d'Ortières rapporte un bel album : Alep, Tripoli, Jérusalem, l'Égypte présentent ici leurs monuments et leurs défenses, en dessins rehaussés d'aquarelle.

Mais en Europe le grand Roi avait d'autres soucis. Jour par jour, de 1674 à 1677, nous le suivons en Hainaut et en Flandre, à travers quatre volumes calligraphiés qui disent les incidents de la campagne. Une carte illustre chaque journée : des grisailles, moulins, jardins, paysages, ruines, fortresses, campements, des cartouches aux rinceaux luxuriants, achevés en génies et en sirènes, donnent à ce journal de marche une richesse inégalée. Plus paisible, François de La Motte, échevin d'Harfleur, dresse en 1693 un atlas de la généralité de Rouen, égayé çà et là de dessins à la plume, nymphes au repos et bétail sans vergogne, qui se souvient de Paul Potter.

A ces ouvrages, l'urbaniste préfère les itinéraires du président Mèrault<sup>1</sup>. Pour parcourir son ressort judiciaire formant le secteur Nord de la généralité de Paris, ce magistrat fit composer vers 1745 un recueil en deux volumes où apparaissent, route par route, les châteaux, parcs et jardins à la française, les eaux et forêts, les lieux habités, dans leurs moindres détails. On va de Paris à Beauvais, à Compiègne, à Meaux, à Coulommiers, par les banlieues alors aimables de la France et de l'Aulnay, par les villages, qui furent charmants, de la Villette et de Saint-Ouen, tout au long de beaux domaines, qu'aucun lotissement ne menaçait en cet âge reculé. Le bénédictin Dom Guillaume Coulans suit l'exemple du magistrat : en 1773, il chemine de Versailles à Bouron, près Fontainebleau, à la rencontre de la future

1. V. Carle Sylvain (Ch. Du Bus), *Sur les chemins du président Mèrault* (*Gazette illustrée des amateurs de jardins*, 1921).



comtesse de Provence ; en 1775, il nous mène de Paris à Reims, au sacre de Louis XVI. Hélas ! les jours viendront où l'architecte Giraud nous confiera les plans des prisons dont l'entretien lui incombait pendant la Terreur. Cet honnête fonctionnaire songeait d'ailleurs à embellir les abords des geôles parisiennes, et ses projets ne manquent pas d'intérêt<sup>1</sup>.



FRONTISPICE DU NEPTUNE FRANÇOIS  
PAR BÉRAIN (1693)

De la masse des cartes gravées se détachent d'abord les pièces qu'agrémentent un simple cartouche de titre signé parfois Chauveau ou Guérard, Lattré ou Choffard, Arrivet ou Gravelot, les cartes hollandaises plus

1. V. mon article : *La Révolution française à l'exposition du Cabinet des Cartes* (*Révolution française*, mai 1912).

décoratives de Hondius et Blaeu, celles-ci peuplées d'amours et de personnages porteurs de compas ou d'échelles, celles-là encadrées de médaillons où alternent vues de cités et types d'habitants.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, les Hollandais, les Allemands et les Suisses, au xviii<sup>e</sup> siècle les Français ont laissé les plus beaux travaux en ce genre. Il faut signaler ici ces cartes en nombreuses feuilles destinées à former rouleau : diocèse d'Utrecht de Bernard Du Roi, Frise de Schoot Van Sterringe (1718), avec leurs bordures d'écussons, Styrie et Autriche du Tyrolien Georg Visscher (1667-78), diocèse de Mayence de Nicolas Person, aux frontispices tumultueux, Tyrol de Hueber et Weinnart, décoré par Mansfeld (1774), et ces merveilles de gravure : les mappemondes de Hondius (1619) et de C.-J. Visscher (1669), dont les écoinçons pleins de scènes bibliques voisinent aux scènes de chasse et de pêche des bordures, enfin la mappemonde arménienne de 1695 que les frères Schoonebeek, d'Amsterdam, encadrent de mythologies tourmentées, char du Soleil et caverne des Vents. Plus discret, le Français Séguin signe en 1763 et 1766 ses cartes de Bourgogne et de Bresse, la première commandée en 1751 par les États, la seconde construite pour l'intendant Joly de Fleury, toutes deux ornées de cartouches d'un goût exquis, de médaillons contenant des plans, que supporte la base d'un obélisque.

Les principaux plans de villes sont des œuvres officielles. Le *Paris* de Gomboust (1647-52) dont Abraham Bosse grava les figures, est représenté par son exemplaire royal : la bordure montre des châteaux et deux perspectives de la capitale. L'Occident est en bas, pour laisser les Tuileries au premier plan. Les monuments indiqués en vues cavalières font de ce chef-d'œuvre un intermédiaire entre les vieux plans cavaliers comme l'*Amsterdam* de Balthazar Florentz Van Berckenrode (1625) et les plans géométriques du xviii<sup>e</sup> siècle : *Venise* d'Ughi (1729), *Londres* de Jean Rocque (1741-46), *Saint-Petersbourg* de l'Académie (1753) pour n'en citer que quelques-uns. Le célèbre *Paris* de Bretez, dit plan de Turgot (1734-39), maintient l'ancienne tradition<sup>1</sup>. Dans une autre manière, le *Reims* de Legendre (1769) décoré par Lattré et bordé de vues des édifices existants ou projetés, nous est d'autant plus précieux que les planches ont en partie péri pendant la dernière guerre à l'hôtel de ville de Reims où elles étaient conservées. La gravure au lavis, à l'époque révolutionnaire, donnera d'autres belles pièces, comme ce plan de la Valette, du Maltais Ittar, avec les monuments de ses marges.

J'ai signalé jadis<sup>2</sup> le projet de François Cointeraux, qui des Champs-

1. La Chalcographie en possède les planches.

2. *Un défenseur des espaces libres à Paris sous le Directoire (Chronique des Arts*, 15 février 1913).

Élysées faisait une avenue-parc montant jusqu'à l'Étoile. De ce plan de l'an VII, le Cabinet possède un exemplaire sur peau de chevreau. L'art des jardins fournit prétexte à belles œuvres graphiques, dont le cartographe Le Rouge avait contribué à répandre le goût : son *Parc Monceau* de 1783, au triple jardin bleu, jaune et rose, conduit le promeneur, à travers vingt fabriques pittoresques, du château à la Naumachie, représentés en perspective. Une mention est due à cette simple gravure au trait, de 1795, si bien aquarellée par Tardieu qu'on dirait d'un travail manuscrit : la maison de Beaumarchais qu'elle nous montre, construite en 1789 par Lemoine,



VUE DE MESSINE, AQUARELLE PAR VILLAMANGE (1699)

disparut sous la Restauration avec son jardin anglais de Belanger où Voltaire et Bacchus avaient leurs temples.

Comment choisir entre tant d'atlas gravés, formés pour la plupart de cartes d'abord publiées isolément ? Leur titre est souvent tout leur décor : mais devant le fougueux *Neptune françois* de Bérain, gravé par Le Pautre en 1693 et bien vite imité en Hollande, devant le médaillon de Marie-Thérèse que M<sup>me</sup> Lattré burine pour l'atlas de la guerre de Sept ans paru chez Julien, devant le *Mercure* de Boucher présentant le *Neptune de la Baltique* de Claret de Fleurieu, l'artiste s'estime satisfait. Au frontispice peut répondre un portrait : voyez le superbe géographe Jaillot, de Culin, gravé par Vermeulen, face au titre de l'*Atlas françois* (1695) signé d'Antoine Dieu. Un Hollandais encore tente de tout éclipser, à la faveur d'une simple circonstance : au



rouleau qui s'imposait, les premiers possesseurs des deux exemplaires conservés ici du *Rynland* gravé en 1647, à Amsterdam, préférèrent un atlas factice. On relia donc cette admirable carte publiée en feuilles aux frais du conseil provincial. Seul un tableau d'assemblage permet de reconstituer la féerie morcelée des supports et des bordures, le ruissellement des ors et des émaux héraldiques autour des canaux et des dunes que domine une puissante commère, empêtrée dans ses rubans d'azur.

.

Des atlas, des cartes, c'est ce qu'on sait devoir trouver ici : des aquarelles, des dessins, des gravures, tout un petit Cabinet des Estampes, c'est ce qui surprend et charme le chercheur, malgré l'absence de la Topographie demeurée aux Estampes avec des cartes réputées doubles, avec les peintures de la commission d'Égypte et les portraits de ses membres, crayons de Dutertre que le souvenir de Jomard aurait dû mieux défendre.

Ressemble-t-elle à une carte, cette gravure chinoise d'une maison de campagne impériale voisine de Pékin, « imitant le mécanisme d'un dessin à la plume et qui n'est décelé que par les lignes monotones formant les eaux ? » Comment nommer l'incalculable aquarelle japonaise de 1637 au volcan rouge de lave, dominant la province de Hizen dans l'île de Kiou-Siou ? En Occident, à la fin de la Renaissance, « François Oronce, Parisien » — un fils d'Oronce Fine ? — figure en trois dessins à la plume la Judée libre, vaincue, puis délivrée, de quoi illustrer le Tasse ! Aux siècles classiques, c'est une débauche d'imprévus. Course de taureaux à Mexico, vue cavalière, aux armes de Richelieu, de Brest avec sa flotte et son château, signée P. Petit (1640), velin italien du siège de Pouzzoles (1647), plein de galères et de piquiers, galères encore que Razaud range en bataille devant Tynemouth (1690), laissant au Levant de plus riches parures : Messine et son « théâtre » d'architecture uniforme, une tentation pour le pilote aquarelliste marseillais Villamange (1699), et ces vues « d'oiseaux » malheureusement anonymes, du port neuf d'Anzio, le Nettuno d'Innocent XII, où, près des môles battus de vagues écumantes, centaures de mer et Poséidons barbus défendent l'écusson parlant des Pignatelli.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle multiplie ces images. L'album de dessins de Widman, de Prague, nous promène autour de la Méditerranée. Nice et Monaco veulent des sépias ; Savone, Finale et Gênes se contentent de perspectives à la plume, envoyées à Paris, le 17 novembre 1716, par l'agent français Courlet, plus curieux peut-être d'art militaire que d'art pur. D'aimables aquarelles arrivent des colonies : Louisbourg par Verrier (1731), le Cap

Français par le chevalier Du Sault (1717), Fort-de-France et sa rade. Des lavis disent le bombardement de Tripoli par M. de Grandpré (1728) et celui de Larache. Des sépias toujours : Kiakhta, la ville russo-chinoise de Sibérie, et sous l'Équateur la naissante Batavia. Et des aquarelles encore : le Caire du Jésuite Sicard (1716) en plein soleil, et Dunkerque dans son brumeux Risbant. Une prophétie enfin : le Bastion de France de La Calle en Algérie (1788) par Piquet de Villand. De cette expansion achevée par la conquête révolutionnaire, l'Allemand Hermann, en 1817, rappellera l'une des étapes, la radieuse Corfou, « réunie à la République française en l'an VI », comme le proclame, sur son aquarelle, la nymphe batelière qu'eût aimée Byron.

De nombreuses gravures font pendant à ces œuvres manuscrites. Les unes illustrent des récits de voyages, des descriptions de villes, de Braun et Belle-



PORT DE NETTUNO (ANZIO) AQUARELLE, ÉCOLE FRANÇAISE VERS 1700.

forest à Vander Aa, en passant par tant de « Miroirs » et de « Théâtres » ; les autres, dispersées par pays et collections, professent souvent une fâcheuse discrétion sur leurs origines. Il en est de grandes dimensions, comme l'*Embarquement de la reine de Hongrie à Ancône*, de Vincenzo Ricci (1632), et la curieuse vue de Fribourg en Suisse, avec ses maisons sur pilotis, sa haute tour et ses lansquenets groupés au portail de la cathédrale, œuvre de Steffan Philott, maître de la monnaie, gravée en 1606 par l'orfèvre Martin Martini. D'autres forment des albums, telles ces vues des ports méditerranéens, du Vénitien Camocio (1571), enluminées sous leur maroquin rouge aux rinceaux d'or. Où commence la gravure ? Où finit le plan cavalier ? Quand l'atlas rompt-il avec le livre à figures ?

\*  
\* \*

A ces limites imprécises, aux conditions passées de la cartographie, aux vicissitudes quatre fois séculaires de la Librairie royale, le Cabinet des Cartes doit d'exister si divers en sa richesse. C'est seulement comme œuvres

d'art que ses trésors sont présentés ici, dans ce cadre si français d'où l'esprit encyclopédique et le goût des curieux d'antan surent bannir une spécialisation toujours menaçante. Encore m'a-t-il fallu négliger ces cartes du pauvre que répandit la lithographie, aux jours de guerres et de traités, ces livres d'écoles, ces cartes murales qui peuvent redevenir belles avec leurs paysages et leurs types d'habitants, dans un âge épris de figures parlantes. Ballons et pics, crêtes et puys, cañons et volcans ont droit à mieux que le dégradé des courbes de niveau, et l'enfant qui épèle sa planète n'est pas toujours un géomètre. Les produits du sol, la circulation des hommes et des marchandises doivent s'annoncer, autrement qu'en teintes chiffrées, à qui balbutie la langue si dure de l'Économique. Un Lepère, déjà s'est intéressé à nos paysages, au profit, parfois contesté, des lecteurs de notre dernière histoire nationale. Mais quel Rabier, quel Sennep attendent Jean Brunhes et l'école de Vidal-Lablache ?

A leur œuvre future, le Cabinet fera grande fête. Elle lui semblera continuer les merveilles rajeunies des portulans et des cartes historiées, les prodiges entrevus aux récentes expositions. Et le reclassement s'imposera demain de tant de chefs-d'œuvre peu accessibles ou dispersés, loin de leur vraie demeure, dans vingt ministères aux annexes encombrées : cadastre de Saint-Domingue et travaux des vieux hydrographes, atlas resplendissants comme celui de Le Testu, sans parler du transfert moins long, mais digne des plus fins diplomates, de ces pièces qui s'attardent aux Manuscrits bientôt à l'étroit, aux Estampes vainement agrandies : Ptolémée de Jacques d'Ange, Mappemonde d'Edrisi, Atlas catalan de Charles V, et la Topographie tout entière. Voilà ce que la commodité du public veut trouver au palais de Chevreux, évacué bientôt par la bibliothèque des Sociétés savantes, hôtesse un peu lente à quitter tout à fait ses rayons. L'envoi de la collection d'Anville a donné l'exemple. Ceux qui, au dehors et au dedans, se montrent si justement soucieux de mettre toutes choses à leur vraie place, sauront, en respectant les intérêts de chacun, rendre son premier éclat au Cabinet centenaire de Jomard, donner son entière magnificence au logis restauré de Mazarin.

CHARLES DU BUS



## LES SALONS DE 1928

---

### I. — LA PEINTURE AU GRAND PALAIS

(*Société des Artistes Français et Société Nationale réunies.*)



QUATRE mille quatre cent soixante-sept numéros au catalogue de la Société des Artistes français, deux mille cent un à celui de la Société Nationale des Beaux-Arts, deux mille neuf cent soixante-treize au Salon des Tuileries, soit, au total, plus de neuf mille cinq cents œuvres diverses constituent la manifestation artistique printanière de l'année 1928 ! De tels chiffres prouvent l'importance

sociale et économique des Salons ; les portraits qui y sont nombreux prouvent leur importance mondaine. Leur importance artistique, plus discutable, est cependant réelle. Et, par un singulier paradoxe, jamais l'utilité des Salons ne fut assise sur de plus fragiles états.

Quand on relit, sous la plume de Zola, ce que fut un vernissage à l'ancien Palais de l'Industrie aux Champs Élysées et qu'on le compare avec les vernissages d'aujourd'hui, on voit quel fossé sépare les vieux peintres des jeunes. Naguère, le vernissage était un grand jour ; on en parlait longtemps à l'avance, on y venait en toilette voir des œuvres longuement préparées. Quelques vieux artistes, à la Société des Artistes français surtout, gardent encore ces traditions. Pour les jeunes, le vernissage n'est pas loin d'être un jour semblable aux autres jours.

C'est que pour ces derniers, le Salon est en quelque sorte permanent. Il se tient tout au long de l'année, dans certaines rues des deux rives de la Seine où les boutiques, — pardon : les galeries ! — de plus en plus nombreuses, font des expositions nouvelles toutes les quinzaines. Pour connaître un artiste, ce n'est plus au seul Salon printanier qu'il faut se rendre. Il est

nécessaire de suivre, avec un zèle persévérant, les manifestations qui se multiplient comme champignons dans les bois à l'automne.

Et ce que l'on y rencontre alors, ce ne sont plus œuvres calculées, maussades, suant l'effort, mais ébauches improvisées, pimpantes, agréables, jolies, lesquelles ont trop souvent, avec leurs qualités, les défauts de l'ébauche, mais qui remplissent bien le rôle qui est leur : mettre dans nos appartements de petites dimensions une note de couleur attrayante. Les tableaux qui vont au-delà de ce programme ne sont pas nombreux. Cette minorité est la seule dont l'importance artistique se devrait considérer, les autres tableaux apparaissent d'un ordre différent, mais tels qu'ils sont, la complexité de la vie qui enchevêtre toutes choses, ne permet pas de les négliger.

Ce qui fait le grand intérêt du Salon des Artistes français, c'est qu'il apparaît comme le conservatoire de l'effort. Les envois y étant limités à deux au plus par artiste, chacun des exposants tient à marquer sa place par des œuvres importantes. Importantes, elles le sont en général par le travail qu'elles supposent. Si l'art n'était qu'un métier, on serait ici pleinement satisfait. Mais l'art n'est pas que cela, il n'est même pas cela, bien que l'on puisse noter que, depuis Delacroix jusqu'aujourd'hui, les peintres qui restent en vedette, ceux dont on s'occupe et dont les musées acquièrent les œuvres, sont ceux qui ont apporté à l'histoire de l'art une technique, sinon nouvelle, au moins renouvelée, et qui, pour explorer le domaine de la lumière, ont usé de moyens personnels. Ceux-ci n'ont pas eu besoin de recourir, pour fixer un peu de leurs rêves fugitifs, aux phrases grandiloquentes dont les écoles gardent le répertoire, et qu'on rencontre nombreuses, hélas ! au Grand Palais, tant à la Société des Artistes français qu'à la Société Nationale des Beaux-Arts.

Les deux sociétés, sans fusionner, font, depuis quelques années, un même Salon qu'aucune barrière ne sépare. Seule la couleur des tapis, et peut-être plus d'aisance dans le placement à la seconde société dont les membres sont moins nombreux, différencie l'aspect des salles, mais, à des nuances près, l'esprit est pareil dans les deux groupes et il n'y a aucune raison sérieuse pour qu'on étudie à part les œuvres de l'une et les œuvres de l'autre.

D'autant plus que le rôle du salonnier ne peut plus consister comme autrefois à analyser longuement les tableaux. Ils sont trop qui se ressemblent comme des frères et trop qui ne sont que les répétitions de tableaux antérieurs. Un paysage de M. Dauchez, un paysage de M. Henri-Martin ou de M. Didier-Pouget arrivent à être une image stéréotypée dont on se souvient et qui n'apporte aucune surprise. Il est des peintres qui vivent sur une réputation que leur valurent certains élans en leurs jeunes années et qui répètent cette forme de l'amour, l'œuvre d'art, avec une méthode et des gestes

rigoureusement concertés. Et alors, ce n'est plus l'amour qui règne et triomphe, c'est la grimace de l'amour. Cette grimace il est vrai, suffit à la plupart des gens qui n'imaginent pas qu'il puisse exister autre chose de plus profond, dont la gaucherie, causée par un émoi sincère, soit supérieure à l'élégance aisée des formules conventionnelles.

\*  
\* \*

On aurait pu croire que la période qui suivit immédiatement la guerre verrait une renaissance de la peinture monumentale. Tant d'églises, d'hôtels de ville reconstruits attendent une parure ! On pouvait supposer que les efforts des collectivités allaient provoquer, parmi les peintres, une émulation qui ferait surgir le successeur de Puvis de Chavannes. Les peintres n'ont pas été pressentis. Les collectivités attendent sans doute des heures prospères pour faire appel à leur talent, et, si l'on en juge par les toiles exposées, il ne convient pas de le déplorer trop. Seuls, le département de la Seine, pour la mairie de Saint-Maurice, la commune de Saint-Ouen, pour son hôtel de ville, ont demandé à deux artistes des peintures qui maintiennent au Salon la tradition des « grandes machines ».

M. Léon Félix, auteur également d'un quelconque portrait de notre confrère M. Henri Focillon, a, pour la salle des mariages de la mairie de Saint-Maurice, conçu un diptyque, sur ce thème : *Les tendresses de la vie*. Chacune des feuilles de ce diptyque est en trois tableaux ; dans l'une comme dans l'autre, trois groupes successifs tracés sur un fond de paysage aux brumes légères et transparentes montreront, aux futurs époux et à leurs familles, les félicités que rêva pour eux un peintre en l'an 1928. C'est d'abord un enfant qui salue une fillette, un jeune godiche qui serre la main à une adolescente, puis les fiançailles. Ensuite un bébé à qui on apprend à cheminer, un déjeuner sur l'herbe, et enfin deux vieux, un homme et une femme, qui vont leurs derniers pas, plus courbés que nature, complètent la vision du peintre. Tout cela, honnêtement banal, avec le mérite de n'être ni prétentieux, ni agressif, reste loin des grands symboles et des vigoureuses expressions que l'on aimerait voir refleurir dans la peinture monumentale.

M. Jean Julien ne s'est pas mis beaucoup plus en frais d'imagination pour une autre salle de mariages, celle de la mairie de Saint-Ouen. Le thème qu'il a traité, c'est *La famille* : une terrasse fermée par une balustrade s'étend devant un paysage où coulent les eaux d'un fleuve, où fument des cheminées d'usine, paysage développé sur cette même gamme de tons brumeux et



bleutés qu'a utilisée M. Léon Félix et qui nous vient, en droite ligne, des rêves hautains de Puvis de Chavannes. Le tableau de M. Jean Julien, coupé par deux baies, comporte trois sujets : d'abord une jeune mère allaitant son bébé, puis au centre, groupée en plein air, autour d'une table sur laquelle sont posés les reliefs d'un repas, *la famille* composée de cinq personnes et enfin, monté sur une échelle, un jeune homme cueillant des fleurs que recueille une jeune fille. Ce panneau surgit aimable, douxereux. Grand par le format, il ne se présentera pas sans agrément à sa place défini-



LE MARCHÉ DE BAYEUX, PAR M. GUSTAVE PIERRE

(Société des Artistes Français.)

tive, mais enfin, quels que soient ses mérites, il n'apporte pas la note originale et profonde qui laisserait croire à une rénovation.

Le *Louis XIV* de M. Hoffbauer, est peint sur une gamme plus vigoureuse, qui ne lui confère pas une supériorité, loin de là. La toile est médiocre, inutile. Destinée à la salle d'honneur de l'hôtel des Invalides, on aimerait savoir qui en est responsable.

Si ces toiles décoratives sont les seules dont la destination soit précisée, si même les ensembles de MM. J. Julien et L. Félix sont, par leurs dimensions, les plus grands de tout le Salon, d'autres tableaux témoignent du désir que gardent les artistes de montrer qu'ils peuvent concourir à l'ornementation de larges surfaces. Beaucoup de ces grands tableaux restent creux. Quand

M. Martin-Ferrières par exemple peint le *Marché à Assise*, il apporte, dans un paysage aux larges étendues, une composition volontaire, il installe en cercle, autour d'un espace vide, paysans et paysannes, mais son tableau apparaît un peu comme une trame, comme un projet, à quoi manque ce chatoiement colorié qui est la vie de toute peinture. L'effet est éparpillé et l'on se demande si l'ensemble ne gagnerait pas à des proportions plus modestes.

Un autre marché est celui qu'a peint, sous forme de triptyque, M. Gustave Pierre. Le *Marché de Bayeux* rassemble des types paysans dont chacun est un portrait : paysans àpres, vieilles femmes soupesant les produits qu'on leur offre, vendeuses, placides flâneurs, fillettes accompagnant leurs mères, M. Gustave Pierre a voulu tout grouper dans le pittoresque affairé de ce coin normand. On peut reprocher à sa composition d'être chargée, d'abuser des détails, mais, en s'arrêtant partout aux critiques qui viennent à l'esprit, on risque de n'arriver jamais au but.

Les peintres qui ont abordé de grandes compositions ont surtout cherché leurs sujets autour d'eux, dans les spectacles quotidiens. Ils n'ont apporté à les reproduire ni grande foi ni grand élan. Ils semblent dominés par l'idée d'un devoir, d'une tâche à accomplir et ils accomplissent leur devoir consciencieusement, soit comme M. Genicot en retraçant un marché arabe *Souvenir de voyage* — les marchés de tout format sont nombreux cette année et le plus agréable est peut-être celui d'assez petites dimensions qu'a apporté M. C. Foreau : le *Marché du lac Trasimène* — soit comme M. Méreau dont le tableau, les *Mineurs*, apparaît comme l'agrandissement d'une illustration. Enfin, par leur sentiment rustique, par la bonhomie avec laquelle ils sont présentés, les *Faucardeurs* fauchant les herbes d'une mare, dus à M. Montézin, sont d'un charme agreste qui n'est pas sans mérite.

\*  
\* \*

Les peintres ont cherché leurs sujets, sous toutes latitudes. A la Société Nationale, une *Famille cochinchinoise* par M. Inguimberty apparaît plutôt destinée à orner quelque muraille qu'à perpétuer l'image d'êtres aimés ou à symboliser les liens étroits qui les unissent. Plus loin, M. Cadel apporte à retracer les types des maquignons et des paysans de la province espagnole, un louable souci de couleur vigoureuse et de vérité. Aux Artistes français, M. Fouqueray, qui garde au cœur la nostalgie des voyages et des scènes exotiques, groupe, entasse presque une foule orientale sur un quai, derrière quoi surgissent des voiles au repos et des bâtisses blanches. Les compositions de

M. Fouqueray avec leur ligne d'horizon très haut, laissant à peine entrevoir le ciel, apparaissent, malgré l'abondance des personnages, comme des fragments détachés d'un ensemble. Leur couleur est somptueuse et monotone à la fois, sur une même gamme qui, en se développant, participe de l'affiche et de la tapisserie. Il en est de même pour les scènes orientales de M<sup>lle</sup> Jeanne Thill ; celles-ci montrent toutefois un souci de l'atmosphère et de la perspective qu'écarte, volontairement, M. Fouqueray.

Scènes populaires, scènes coloniales, scènes mythologiques, tout coexiste au Grand Palais des Champs-Élysées durant ces assises artistiques, tout fut prétexte à des efforts respectables et désintéressés, car aucun rêve cupide ne saurait soutenir l'effort d'un artiste qui peine à une grande composition et il fallut du courage à M. Rigal, lorsque, songeant peut-être à un plafond, il enchevêtra, pour représenter la *Roue du Destin* une série de corps humains tendus et frénétiques. Que l'on réduise à petite échelle son énorme tableau, et on en pourra faire une médaille, une médaille qui, somme toute, ne sera pas plus mauvaise que beaucoup d'autres.

La *Roue du Destin* ! Puis c'est *Fructidor* célébré par M. P.-M. Dupuy en un groupe formé par un mulet, six personnages et des fruits. On rencontre le *Trône des Dieux*, *Amour et Psyché*. *Proserpine* est enlevée sans résistance, sinon sans esprit, par les soins de M. de Montcabrier qui prête à Pluton un costume Louis XIV ; on assiste à la *Naissance d'Eve*, venue au jour sans joie, parmi les bêtes, grâce à M. Sibra, à celle de Vénus qui surgit, ici sur des nuées où elle semble échantillonner des écharpes par la volonté de M. E. Aubry ; ailleurs, agenouillée sur un coussin, dans une coquille, et environnée d'amours telle que doivent la rêver bien des midinettes à l'instar de M. Constantin Font.

Et voilà peut-être un signe des temps. Vénus est présente, un peu partout, mais les peintres ne la baptisent plus Vénus, comme naguère. Plus modestement, elle est devenue un *Nu* tout simplement, comme les nymphes sont devenues simplement des *Baigneuses*, soit dans le grand tableau de M. Narbonne d'une habileté qui confine à la roublardise, soit dans le groupe de M. Mareels : trois jeunes femmes se dévêtant sur un coin de plage, sous un ciel gris, en des attitudes naturelles et dans une harmonie qui font de ce tableau un des plus intéressants de la Société des Artistes Français.

Enfin, M<sup>lle</sup> Elisabeth Chaplin, influencée toujours par les florentins de la Renaissance, apporte de fraîches et junéviles figures, un peu lointaines. Sa *Bacchante* parmi les fruits est une œuvre agréable, mais, pour justifier son titre, il lui faudrait dans son expression générale et dans sa technique même, un peu plus d'abandon et de laisser-aller voluptueux.

Parmi ces nus, combien en est-il qui s'imposent au souvenir par leurs



qualités plastiques? Celui-là sans doute que M. Paul Baze situe dans un paysage et qu'il intitule, on se demande pourquoi, *Mélancolie*, nu un peu lourd, mais modelé comme par un sculpteur avec un véritable souci de la forme. Ce souci se rencontre çà et là : le nu dans l'ombre que M. Troncet baptise *Nocturne*, la *Liseuse* de M. Guinard, les nus de M. Hueber, ceux de M<sup>me</sup> David-Gell, de MM. Jacques Bie, F.-E. Hodge, Pierre-Luc Rousseau, Guirand de Scevola, Dinet, Tanaka, le petit torse par



MÉLANCOLIE

PAR M. PAUL-ROBERT BAZE

(Société des Artistes Français.)

M. Hugues de Beaumont le marquent sans conteste mais, presque partout, et ici comme ailleurs, la formule, le métier l'emportent sur l'émotion. Ce ne sont pas de grandes toiles, mais les dessins aquarellés de M<sup>me</sup> Béatrice How, en leur légèreté fugitive, qui réapparaissent à la mémoire, lorsque, en pensée, on refait le tour des salles cherchant à revoir les tableaux de nus et que surgissent, confondus, pareils en leur absence de véritable originalité, les toiles apportées par MM. Roberty, Plantey, Lestienne, A. Leroux, Maliquet et quelques autres. Si l'on songe un instant alors à la petite *Antiope* de Watteau, toutes les grandes et laborieuses figures de ce Salon disparaissent devant son calme sommeil et son rayonnement, si l'on songe

au sein de la *Vénus* de Rembrandt que la petite main de l'Amour creuse en s'y appuyant, toutes ces chairs étalées au long des cimaises du Grand Palais deviennent factices, pâles reflets de la réalité.

Sans doute, les nus seraient plus nombreux si les difficultés matérielles de la vie étaient moins grandes. Mais il faut compter avec le coût et les exigences du modèle. Qui dira l'influence de la pauvreté sur l'évolution de la peinture et la part qu'il lui faut accorder dans l'essor du paysage ? Celà et peut-être aussi le besoin d'avoir devant les yeux, dans nos appartements, parmi les tentacules de la ville, l'image ensoleillée d'une campagne, d'un coin de port, d'un horizon qui appelle le rêve et qui permette d'errer au loin, là-bas où le peintre a vu pour nous, en ses secrets atours, la nature victorieuse, cela et ceci expliquent sans peine la vogue intense de ce genre pictural. Mais hélas ! parmi toutes ces recherches, combien sont originales ? Les sombres verdure de M. Moullé, les jardins verts, roses et mauves de M. Maurice Eliot, les variations sur les Martigues de M. F. Olivier, les marines de M. Morchain nous ramènent, implacablement, vers des récits entendus maintes fois et ce n'est pas à *Port-Saïd*, malgré l'amusante mise en page de M. Raoul du Gardier, qu'aucune barque invitera à un embarquement vers le rêve.

Qu'il faille inscrire parmi les meilleurs les grandes pages somptueuses de M. Goulinat ou les sites papillottants de M. Charreton ne vient pas indiquer que la gerbe soit lourde de grains. Qu'on s'arrête avec intérêt devant le chêne géant de M. Bellan-Gilbert à quoi il manque peu de chose, pour être tout à fait bien, quoi ? une note de grave détachement peut-être, devant les paysages jurassiens dont les grandes lignes sont évoquées avec austérité par M. Henry Grosjean, ou devant les montagnes bleutées de M. David Nillet, n'indique pas qu'ici aucun des paysagistes des générations mortes soit en rien surpassé. Pourtant, on ne saurait nier l'attraction des notes de M. Griveau, des marines de M. P.-E. Lecomte, mettre en doute la lumière du *Port de Villefranche* apporté par M. Désiré-Lucas, ni la maîtrise avec laquelle M. Van Mastenbrock suggère l'atmosphère d'humidité saline et fumeuse du port de Rotterdam, ou l'application qu'apporte M. L.-M. Bernard à montrer la solide et logique architecture de trois vues de Provence, ni la mélancolie nostalgique de certaines toiles par M. Frantz Charlet ou la tragique expression du tableau de M. J.-F.-P. Rendell. Et si on voulait noter tous les paysages qui, sans apporter des qualités qui s'imposent, n'en sont pas moins agréables et frais, c'est une véritable nomenclature qu'il conviendrait d'écrire où les noms de MM. Paul de Castro, Omer, Emile Humblot, Nozal, Guillaume Roger, Ivan Cerf, Karno Bo, Louis Vigon, Henri Marret, Klingsor, Andrey-Prevost, Gaulet, Marcel Gremillon, Eschbach, Valentin,

Robert, A. Pinchon, Quignon, Montagné, Broquet-Léon, Cl. José Frappa seraient suivis de beaucoup d'autres.

Parmi les nature-mortes, elles aussi modèles dociles et aisés pour les peintres, il faudrait mettre en bonne place le bouquet de fleurs légères apportées par l'un des plus jeunes exposants, M. Tony Ricou, les roses de M. Georges Giraud, les fruits dessinés dans une demi-obscurité lumineuse et caressante par M. Gaston Schnegg, les fleurs de M<sup>me</sup> Martin-



COTEAUX DE PROVENCE EN AUTOMNE

PAR M. L.-M. BERNARD

(Société des Artistes Français.)

Gourdault, d'une volontaire brutalité et les tableaux de MM. Desruelles, Corlin, Barrier.

\*  
\* \*

Il est d'usage de voir dans le portrait la base solide sur quoi s'édifient les destinées de l'école française. Le portrait exige le recours à l'observation, au naturalisme que la peinture ne saurait répudier, qui est la terre d'Antée, où elle reprend ses forces lorsque l'anémie la guette. Et chaque année, la liste est longue, des effigies qui s'accrochent au long des interminables salles de ce Grand Palais, trop petit cependant malgré ses dimensions pour contenir à



la fois toutes les Sociétés artistiques. Beaucoup parmi ces portraits ont des qualités sans qu'il y ait beaucoup de bons portraits. Une plume habile pourrait tenter de montrer les liens qui unissent le modèle et le peintre,



LA COLPORTEUSE

PAR M<sup>lle</sup> ISABEL CODRINGTON

(Société de Artistes Français.)

rechercher les causes d'une sympathie qui les a rapprochés, qui fit que le premier choisit le second ou que le second sollicita le premier. Car ces liens existent s'ils ne sont pas toujours perceptibles au premier examen. Qui expliquera pourquoi M. Frédéric Brunet, jovial et débonnaire, a été crayonné par M. Edgar Maxence, auteur d'un sévère portrait à l'huile où

l'on voit M. le premier président Dreyfus dans la majesté de la pourpre et de l'hermine, pourquoi M. Emile Humblot a demandé son portrait au fin crayon de M. Friant et M. Hourticq à celui de M. Corabœuf, et pourquoi M. Léon Félix nous présente M. Focillon ?



MÉDITATION

(SŒUR GRISE DU CANADA)

PAR M. EMMANUEL FOUGERAT

(Société des Artistes Français.)

Car c'est un défilé de personnages notoires : M. Ferdinand Buisson sourit dans l'austérité du fusain par la volonté de M. Guillonnet ; le prince et la princesse de Monaco sont peints avec un brio digne de Boldini par M. Laszlo. Mais c'est M. Baschet qui, cette année encore apporte le portrait officiel type avec S. A. le Maharadjad de Kapurthala, en pied, vêtu d'or et coiffé d'un turban orné de riches pierreries, le portrait officiel qui se perpétue

et garde, sans beaucoup varier, les traditions qui lui assurent chaque année le même succès salonnier.

L'apparat poursuivi dans ces portraits est recherché aussi dans d'autres, dont les auteurs, toujours les mêmes, forment une sorte de noyau dans un Salon qui se qualifie à bon droit de Salon officiel. Que M. Etcheverry exerce sa virtuosité dans le jeu des satins dont ses modèles sont parés, que



PORTRAIT DE LA BARONNE DE H. D'A...

PAR M. JEAN-PIERRE LAURENS

(Société des Artistes Français.)

MM. Cayron, Braïto Sala, Humbert, que M. Grün ou M. Gumery, que M. Patricot, M. Alix-Marquet, apportent de nouvelles effigies, il semble lorsqu'on passe près de ces œuvres, qu'on les a vues déjà, tant elles restent dans la note de volontaire correction dont la formule est invariable, cette formule qui fait à la fois l'attrait et l'ennui des portraits réunis en deux rétrospectives dont ils sont, sans contestation possible, la partie intéressante: ici, la rétrospective de Déchenaud, là, celle de Rixens.

M. Sabattier ne s'évade pas de cette note, lorsqu'il assied dans un fauteuil, revêtu de son pardessus, un homme dont le portrait apparaît



vigoureux et vulgaire à la fois et non plus M. Troncet qui transpose au masculin les grâces féminines de Whistler pour montrer, de profil, assis,



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> D...

PAR M. VAN DONGEN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

mains jointes sur sa canne et chapeau sur la tête l'*Amateur*. Daumier en peignant l'*Amateur* évoquait puissamment l'attrait qu'exercent sur qui

les aime les œuvres d'art et M. J.-L. Forain, cette année même, dans un sujet identique, s'il n'apporte pas un portrait, exprime avec puissance l'âpre lutte entre l'acheteur et l'artiste vaincu d'avance.

Quand M. Fougerat peint, avec une science sobre, le portrait d'une *Sœur grise* ou celui de son fils, quand M. Guiguet retrace méticuleusement un visage féminin, quand M. Hervé sous le titre de *Province* groupe toute une série de personnages, on ne peut que s'incliner devant la ressemblance qui paraît indéniable, mais on voudrait, chez l'un comme chez l'autre, plus d'élan, plus d'émotion, une union plus marquée entre le tableau et le peintre, quelque chose enfin de ce qui anime mystérieusement la couleur dans les grandes œuvres.

Sans doute faut-il rendre hommage à l'observation et à l'habileté avec lesquelles M. P. Albert Laurens a reproduit, d'une part, un portrait d'homme, d'autre part, un portrait féminin. Chez cet artiste la facture est si précise, si menue, la matière picturale si mince qu'il semble devant ces toiles qu'on a à faire à des dessins coloriés, d'une science parfaite que ne réchauffe aucune passion et qui écarte l'idée même du mystère qu'est la vie.

Et c'est cette passion, cet amusement joyeux, cette sensualité de la pâte qui rendent vivant le *Portrait de Madame D...* par M. Van Dongen. Jambes fines et nerveuses, corps gainé de gris, renversée dans un fauteuil, cette jeune femme aux cheveux fins et au teint de blonde surgit par le jeu supérieur des couleurs qui s'unissent, se mêlent, se pénètrent en accords subtils, multiples, enchevêtrés. C'est le triomphe de la peinture et de son langage propre, c'est le triomphe du « don ».

On peut noter encore ce don, çà et là, à des degrés divers, dictant à M<sup>lle</sup> Condrington son portrait de colporteuse, à M. James Quinn le *Portrait de Mademoiselle M. E. Brough maîtresse d'école*, à M. Untersteller un portrait lourd, rugueux et probe et à M. Stoinesco un portrait de vieille dame, d'un réalisme presque cruel, mais il n'en reste pas moins qu'il est peu de portraits peints qui puissent prétendre ajouter quelque chose à la notoriété du modèle ou à la renommée du peintre.

Dans ce double Salon qui vit si longtemps les visiteurs s'intéresser surtout aux scènes de genre, le genre devient épisodique. Du moins ne peut-on lui annexer les diverses images que donnent les jeunes néo-académistes issus de l'École des Beaux-Arts qui, depuis quelques années, ont apporté un nouveau canon plastique et, pour se singulariser, allongent les formes, traitent les cheveux comme de la pierre sculptée, prêtent à leurs figures des gestes maniérés et prétentieux s'imaginant, par celà, être « modernes ! » après le cubisme à qui ils empruntent et qu'ils masquent à leur usage, et

appliquant surtout leurs théories à des sujets mythologiques. En tout, le genre reste confiné à quelques rares artistes, dont M. Albert Guillaume apparaît le plus populaire. M. Jean Béraud aussi peintre de genre demeure intéressant par la précision avec laquelle il retrace les attitudes de diverses personnes réunies *Au fumoir chez le Comte Potocki*. Ce tableau, exposé au Salon sans doute pour la première fois, n'en est pas moins daté de 1887. On trouverait encore à la Nationale quelques autres toiles qui ont de vingt



VISITE DE COMMISSION A L'ATELIER

PAR M. HUGUES DE BEAUMONT

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

à quarante ans. Dans cette société anémiée il semble que l'on ait fait appel, pour garnir les salles, à toutes les rétrospectives possibles. Cette constatation ne va pas sans mélancolie. M. J.-L. Forain lui-même a fouillé dans le passé pour composer son panneau où quelques dessins choisis accompagnent trois tableaux d'une belle puissance évocatrice : vie du peintre, scènes de prétoire, tout est traité avec une vigueur qui unit à la sûre concision du trait, la luminosité souple de la matière.

Il n'y a guère ensuite à citer que la *Commission d'achat*, scène de comédie humaine, où M. Hugues de Beaumont a laissé cours à ses dons d'humour



caricaturale, où il oppose à la pédantesque attention des fonctionnaires l'attente angoissée du peintre et de sa femme qui espèrent un achat, scène muette, lourde de signification et triste en sa vérité.

Watteau conseillait à Lancret de « porter ses efforts plus loin qu'un maître et de travailler d'après le maître des maîtres, c'est-à-dire la Nature ». Ce conseil sera toujours d'actualité. La plupart des peintres s'imaginent le suivre, mais combien, parmi tous, savent regarder la Nature et sont capables de la voir avec leurs propres yeux, sans qu'intervienne aucun souvenir, sans que s'interpose, comme un écran, quelque chef-d'œuvre du passé ? Le répéter ne sert pas à grand chose. Chaque artiste est semblable à cette Clémence Badère, dont M. Lenôtre racontait récemment la grotesque et lamentable histoire, cette femme de lettres qui croyait à son génie et que rien ne put détromper.

RENÉ-JEAN



## TABLEAUX QUI PASSENT

---



PRÈS quelque temps d'arrêt que diverses circonstances ont imposé à cette revue, voici, avec une ou deux notes anciennes, les plus récentes que les ventes de la rue Drouot m'ont pu fournir. Je rappelle qu'il s'agit de ce qui passe inaperçu, sans catalogue, ou quand il y en a un, avec des mentions incomplètes. Ces notes ont pour objet d'empêcher que l'histoire de l'art ne soit frustrée par l'inattention ou l'ignorance.

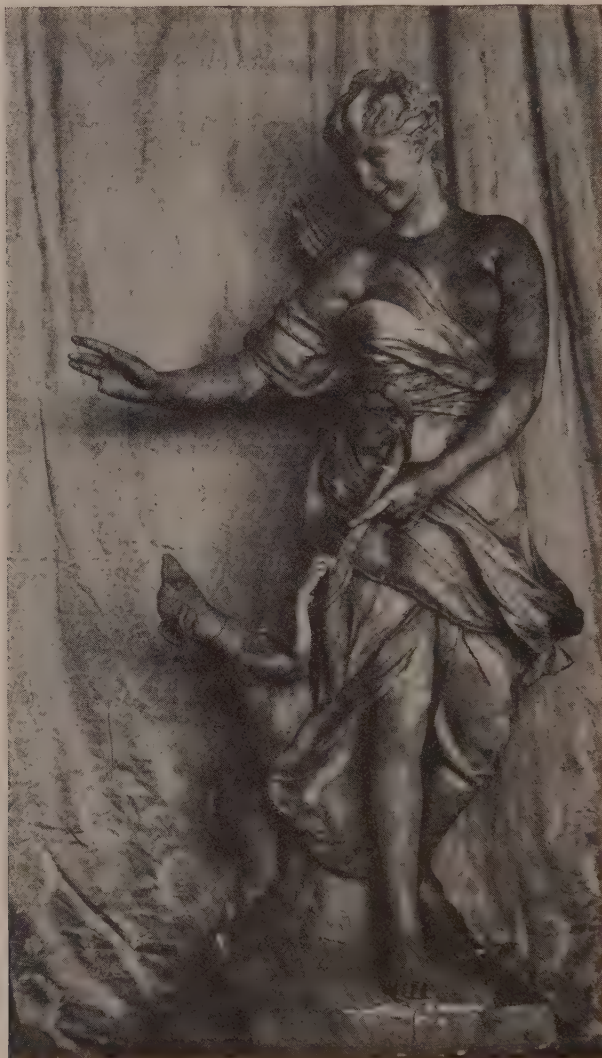
Fin juillet 1927, M<sup>e</sup> Baudouin a vendu sans catalogue une statue originale du xviii<sup>e</sup> siècle en grès de l'Oise, d'une grande beauté. J'en donne la reproduction, qui ne manquera pas d'intéresser mes lecteurs. Le marbre est au Louvre, signé *Frémin* 1717. Jusque dans les dernières années, il se trouvait à Versailles, décorant le bosquet des Dômes. La réplique en pierre qui nous est révélée était inconnue jusqu'ici.

Le 26 novembre M<sup>e</sup> Bellier a vendu avec beaucoup de tableaux de peintres contemporains, sous le n<sup>o</sup> 122, un carton que le catalogue attribuait à Puvis de Chavannes, sans doute parce qu'on y lisait inscrit le mot ; *Panthéon*. Mais il était de Galland. C'était une des figures qui paraissent dans le tableau du Puits de Sainte Geneviève, peint effectivement par cet artiste au Panthéon. Quant à l'inscription qu'il portait, voici ce que j'en ai pu lire : *A mon élève Madame Darthet souvenir affectueux. Panthéon.*

Dans une vente fort mêlée tenue sans catalogue le 21 et le 22 novembre, commissaire-priseur M<sup>e</sup> Desvougues, a figuré une réplique de l'*Adoration des Bergers* de Lebrun, qui est au Louvre. Mêmes dimensions, même époque, et j'ajoute, même talent. Les meubles, qui encombraient, empêchaient d'approcher. Mais à la distance où j'ai pu l'examiner, je la crois du maître. Elle est tout au moins de l'atelier.

Une vente sans catalogue, en grande partie de meubles, faite le 5 mars par M<sup>e</sup> Gandouin, a fait passer sous nos yeux un portrait d'homme du xvi<sup>e</sup> siècle, grandeur nature, en buste, trois-quarts à droite, 80 centimètres environ sur 70. La peinture portait l'inscription suivante : *Me<sup>s</sup><sup>rs</sup> Jean Le Prestre seig<sup>r</sup> de Lezonnet, 1<sup>er</sup> M<sup>re</sup> d'hostel de la reine mère Kat<sup>no</sup> de Medicis et M<sup>re</sup> d'hostel ord<sup>re</sup> de chez le roy curateur de feu Mad<sup>e</sup> de Mercœur et de Mgr et de Mad<sup>elle</sup> Delbeuf qui depuis a esté duchesse Daumalle, gouverneur de Conquerneau et lieutenant pour le roy en Basse*

*Bretagne, âgé de vingt-cinq ans, l'an de grâce 1542.* Le peintre avait représenté Leprestre avec le collier de Saint-Michel. L'ouvrage était un tableau de galerie, de bonne exécution, certainement tiré sur un original plus ancien, après 1576, que



NYMPHE DE DIANE  
STATUE EN GRÈS DE L'OISE  
PAR RENÉ FRÉMIN

M<sup>lle</sup> d'Elbeuf devint duchesse d'Aumale, et je suppose avant 1623, que mourut M<sup>me</sup> de Mercœur-Luxembourg. Feu M<sup>me</sup> de Mercœur doit désigner ici Catherine de Lorraine, femme du premier duc.

Dans le catalogue d'une vente tenue le mercredi 7 mars par M<sup>e</sup> Hubert Suzot, n'a



pas figuré la pièce suivante, adjugée sans numéro. C'était un fin portrait au crayon de Charles X coiffé du tricorne, de trois-quarts à gauche, que je crois l'œuvre d'Horace Vernet, étude peut-être pour le tableau qui est à Versailles. Il était dans son cadre de la Restauration, avec vue ovale, environ de 25 centimètres sur 15.

Ce que voici importe à l'histoire de la renommée de Lesueur au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le même jour a passé en vente, commissaire-priseur M<sup>e</sup> Lair Dubreuil, un dessin ainsi mentionné, n<sup>o</sup> 31 du catalogue : « École française, XVIII<sup>e</sup> siècle. Projet de plafond représentant Phaéton, dessin à la plume, lavé d'encre et sépia ». Le sujet était copié du plafond de Phaéton, de Lesueur, provenant de l'hôtel Lambert, qui est au Louvre. L'ouvrage fort médiocre était bien du temps. Il atteste que le modèle était de ceux que pillaient alors au besoin les praticiens courants de la décoration.

Il est rare qu'un dessin d'un artiste comme Danloux, et l'un de ses meilleurs, passe en vente sans être annoncé, surtout portant une signature. C'est ce qui est arrivé le 27 mars, à la salle 2, vente sans catalogue tenue par M<sup>e</sup> Legeultet-Gaillandre. Le dessin était rond, de 20 centimètres de diamètre, tracé à la plume et à l'encre de Chine. C'était un buste de femme de profil, des plus beaux, d'un modelé et d'un relief accompli. Le nom de l'artiste était dans le glomy : *P. H. Danloux*. La pièce a fait trois mille francs.

Au catalogue de la vente Helleu, le lendemain, commissaire-priseur M<sup>e</sup> Lair Dubreuil, figurait l'article suivant :

« Attribué à *Hyacinthe Rigaud*. Portrait d'homme vu à mi-corps, adossé contre une colonne sur un perron surmonté de draperie rouge. *Dessin aquarellé*. Haut. 30 cm., larg. 39 cm. 1/2 ».

La réserve de l'attribution risquant de dérober à ceux qui ne consulteront plus tard que le catalogue, l'importance de la pièce, je crois nécessaire de consigner ici que c'était un parfait original du maître, qualifié tel, outre le mérite et le style, par l'identité du modèle que le catalogue omet, et qui était d'Hozier le généalogiste. L'ouvrage, tracé avec une grande liberté et une hardiesse d'effet charmante, est le propre dessin du portrait que la gravure d'Edelinck a popularisé.

A cette même vente Helleu, il y avait un crayon d'un *Peintre dans son atelier* attribué à Boucher, où je relève le détail que voici. Sur le tableau auquel le peintre travaillait, d'une écriture ancienne et d'une orthographe qui ne l'était pas moins, on lisait : *Lucas Signorelli 1524*. L'intention de l'inscription échappe. De plus, elle étonne, le dessin comme l'écriture étant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Qui songeait alors à Signorelli ? Dargenville l'omet dans ses *Vies de peintres*. Mariette lui-même n'a pas annoté ce nom, et ce qui est plus fort, il est absent du livre même de Baldinucci. 1521 est la date de sa mort, prise (je suppose) dans Vasari. La critique l'a corrigée depuis en 1523. Pour le reste, cette mention demeure inexpiquée. En attendant que quelqu'un en trouve la clef, je la donne.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Comte Joseph de BORCHGRAVE D'ALTENA, attaché aux Musées royaux du Cinquantenaire. — **Sculptures conservées au pays mosan.** Première série des Notes et Documents pour servir à l'Histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique, Verviers, 1926. In-8°, 228 p., 116 pl.

Ce premier volume d'un répertoire général de la sculpture en Belgique sera le bienvenu et l'on doit espérer que l'auteur nous en donnera bientôt la suite. C'est à travers le pays mosan qu'il nous mène, cataloguant l'une après l'autre dans l'ordre chronologique les statues qu'il rencontre, les reproduisant et nous disant l'essentiel de chacune. Beaucoup à la vérité ne sont pas des chefs-d'œuvre et plusieurs parmi les meilleures ne sont pas inédites ; on ne saurait oublier les utiles travaux de Halbig, qui connaissait bien la région ; mais cette réunion est intéressante et elle met en pleine lumière des morceaux excellents, comme la Vierge et le saint Jean du Calvaire de l'église Saint-Jean, de Liège, d'une grandeur de style et d'une force d'expression extraordinaires. L'art de la Meuse, pays frontière entre la France et l'Allemagne, devait refléter cette double influence ; nous l'avions noté il y a vingt-cinq ans dans une étude sur la *Sculpture belge* et c'est avec plaisir que nous avons vu l'idée reprise et précisée par M. de Borchgrave d'Altena ; bien des statues qu'il publie la confirment ; l'auteur reconnaît pourtant très justement

que si les influences françaises ont été salutaires en ce sens qu'elles ont inspiré des morceaux remarquables de tenue, elles ne s'en sont pas moins fait sentir un peu trop tard, au moment où, au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, l'art français entrait en stagnation, et qu'elles n'ont pas pu produire tout leur effet. Le réalisme qui se pratiquait outre-Rhin semble d'ailleurs plus conforme au caractère des artistes mosans, et c'est lui qui dominera au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, transformé cependant et mis à la mode locale. A-t-il produit de grands chefs-d'œuvre au pays de Liège ? Nous hésiterions à le proclamer, et certes la moisson sera autrement riche quand on arrivera à la Flandre ou au Brabant ; la sculpture mosane n'est qu'une école provinciale ; elle ne valait pas moins d'être étudiée et M. de Borchgrave d'Altena l'a fait avec un goût et une compétence à qui il faut rendre justice.

Il n'entrait pas dans son propos d'insister sur les ouvrages en métal, mais dans un travail consacré à l'art de la Meuse, on ne pouvait les passer tout à fait sous silence ; il s'est borné à en signaler quelques-uns qu'il a reconnus, une statuette de la *Prudence*, du Louvre, et deux *Prophètes* du Musée de Dijon ; quelques autres ont été publiés dans une sorte d'appendice, *Notes pour servir à l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique*. Tongres, 1928, notamment plusieurs pièces du Victoria and Albert Museum ; elles complètent curieusement les recherches de M. de Borchgrave d'Altena sur la sculpture de pierre et de bois.

RAYMOND KOECHLIN

---

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

## L'EXPOSITION N. DE LARGILLIERRE

AU PETIT PALAIS



PLUSIEURS visiteurs de l'Exposition Largillierre, et d'ailleurs qualifiés, après avoir examiné les cent quarante-deux œuvres groupées dans six salles du Petit-Palais, exprimèrent leur surprise en disant : « Comme on connaissait mal Largillierre ! » Ce mot souvent répété m'a beaucoup frappé. J'avoue que nous n'avions jamais eu la prétention de « révéler » Nicolas de Largillierre : mais ce grand artiste, injustement délaissé par la génération actuelle, peintre quasi-officiel de la Municipalité parisienne pendant bien des années, méritait une revanche et une exposition d'ensemble, chose encore jamais tentée. Telle était, dans ma pensée, la raison de cette manifestation artistique, lorsque je demandai à la Ville de Paris l'autorisation de l'organiser.

Or il arriva que le groupement de toutes ces toiles, venues de pays lointains, de musées ou de collections parisiennes et provinciales, composa un ensemble suffisamment varié et inattendu, pour que l'impression générale de la critique et des visiteurs se cristallisât de la façon que je viens de dire ; et l'on a eu la sensation fort nette qu'il convenait d'examiner à nouveau le jugement jusqu'ici porté sur Largillierre. Monotone ? Figé dans la représentation rituelle de ses modèles, dans le choix rigoureux de quelques sujets conventionnels ? Non, vraiment. La seule confrontation de ses œuvres, en nombre imposant, montrait la diversité de ce peintre, de ses choix, de ses tendances, de ses différentes manières. La revision du procès Largillierre, si je puis ainsi dire, allait se faire automatiquement, et le plus simplement du monde. Je me propose de verser ici quelques pièces à conviction pour ce débat.

\*  
\* \*

Nous avons pu réunir soixante-quatre portraits d'hommes, cinquante et un portraits de femmes, et sept figures d'enfants ; quatre natures mortes ;



ce qui reste — le peu qui reste ! — de l'œuvre de Largillierre comme peintre de l'Hôtel de Ville parisien ; enfin quelques tableaux de genre, demeurés inédits, et qui constituent un des apports les plus curieux de notre exposition. Tout un lot de portraits, fort nombreux, est jusqu'ici resté dans les familles d'origine, depuis le jour où l'ancêtre posa devant le chevalet de Largillierre. C'est ainsi que M. le comte Geoffroy d'Assy nous a prêté cinq portraits importants représentant *Louis Geoffroy*, grand maître des Eaux et Forêts ; *Augustin-Claude Geoffroy*, en sous-diacre ; *Jean-Claude Geoffroy d'Assy*, Caissier général des Finances de France ; et deux jeunes femmes de la même famille. M<sup>me</sup> la comtesse Guyon de Montlivault nous a confié les portraits de *Charles-Léonor Aubry*, Conseiller au Parlement de Paris, et celui de sa femme. M. le marquis de Pâris nous a remis le *Marquis de Brisay en saint Jean-Baptiste*, son arrière-grand-père, et la *Marquise de Brisay*. De M<sup>me</sup> la duchesse de La Trémoille nous avons obtenu le portrait de la *Princesse des Ursins*, dont elle descend : de M. le duc des Cars, celui de *Louis du Bouchet, marquis de Sourches*, grand Prévôt de France ; de M. le marquis de Charnacé, celui du *Marquis de Charnacé* ; de M. le comte Hervé d'Hunolstein, ceux du *Comte et de la Comtesse de Rupelmonde* ; de M. le marquis d'Argouges de Rânes, ceux de *Jérôme, marquis d'Argouges*, Lieutenant civil au Châtelet, et de sa femme ; de M. Amaury Aloys d'Herculais, celui de *François André Aloys de Theys d'Herculais* ; de M<sup>me</sup> la marquise de Saint-Paul, le portrait du *Président de Lamoignon*. Enfin Mgr. le duc de Vendôme a bien voulu se dessaisir en notre faveur de la vaste toile représentant le *Grand Dauphin*. Le prince, en costume de guerre, son bâton de commandement à la main, se détache sur un fond de paysage où se livre une bataille (peut-être peint par Parrocel). L'attribution de ce tableau a soulevé une question intéressante. Il appartient jadis à Philippe d'Orléans, le Régent ; au xix<sup>e</sup> siècle il fit partie des collections du roi Louis-Philippe, lequel désigna le duc d'Alençon pour le posséder après lui (ce tableau avait toujours appartenu aux cadets de la Maison d'Orléans). Mais il avait été catalogué pendant quelque temps, dans les collections du château d'Eu, comme dû au pinceau d'Hyacinthe Rigaud, en raison de sa ressemblance avec une gravure d'après ce maître. Or le duc d'Alençon, qui s'occupait beaucoup d'iconographie (et qui, durant un long séjour à Florence, avait réussi, en collaboration avec les Conservateurs du Palais Pitti, à rectifier quelques attributions en ce musée) voulut reviser ce problème. Après diverses recherches, il acquit la certitude que cette toile était bien de Nicolas de Largillierre, et elle fut désormais cataloguée ainsi dans ses collections. Elle faisait partie d'un fonds important de tableaux et d'objets d'art qui ornèrent, depuis 1848 jusqu'à ces derniers temps, le

château de Belmont, en Angleterre : c'était l'ancienne collection du Régent.

Quelques-uns des noms que je viens de citer, et beaucoup d'autres que l'on peut lire dans notre Catalogue, montreront qu'il n'est plus tout à fait exact d'écrire, comme le fit un notable historien d'art, il y a quatorze ans : « Rigaud peignait le roi et les grands seigneurs ; en face de ce peintre de la Cour, Largillierre fut le peintre de la Ville ». D'Argenville qui, pourtant était un contemporain, avait déjà dit à peu près la même chose : « Ce peintre eut peu de liaison avec la cour de France, auprès de laquelle il n'a jamais fait aucune démarche ; il aimait mieux, à ce qu'il m'a dit plusieurs fois, travailler pour le public ; les soins en étaient moins grands et le paiement plus prompt ». Cette seconde phrase, bien expressive dans sa malice, est plus rigoureusement véridique que la première. Nous dirons, en raccourci, que l'opinion énoncée comporte de nombreuses exceptions, et nous convenons d'ailleurs que les plus belles réussites de Largillierre, ce sont physiologies des bourgeois, des échevins, — épanouies, intelligentes, pleines de vie et de santé, et pour lesquelles il eut évidemment une particulière dilection.

..

Nous exposons plusieurs portraits de Nicolas de Largillierre par lui-même. Deux d'entre eux sont presque identiques : celui du Musée de Tours, et celui qu'a prêté M<sup>me</sup> la duchesse d'Albuféra (ce dernier étant évidemment le plus beau) : M. Hennion, le distingué conservateur du Musée de Tours, hésitait encore sur le personnage que représentait son tableau ; mais le second nous a permis d'identifier avec certitude le premier. L'artiste s'est représenté en costume d'atelier, dans une pose familière, et son habit se pare de cette admirable couleur qui constitue une des meilleures réussites du grand coloriste : un rouge quelque peu rouillé, allié à des nuances feuille-morte et qui, dans les parties ombrées, revêt une splendeur rembranesque (c'est vraiment très beau, mais le chef-d'œuvre, en ce genre, serait plus encore le costume du *Forest* prêté par le Musée de l'Empereur-Frédéric à Berlin, dont nous reparlerons tout à l'heure). Le superbe portrait du Musée Fabre est bien connu, et je saisis l'occasion pour remercier mon collègue ainsi que les autorités de Montpellier<sup>1</sup>. Je fais de même pour le Musée de Versailles : parmi d'autres envois de tout premier ordre, mon éminent ami André Pératé nous a confié *Nicolas de Largillierre âgé de cinquante-cinq ans, peintre*

1. Une réplique de ce portrait nous est arrivée au cours de l'exposition, aimablement prêtée par le Musée des Offices de Florence. La tête est la même, mais peinte dans des tons froids. Il y a malheureusement des repeints dans la draperie brun-rouge des vêtements, qui l'alourdissent.

*d'histoire* (signé, daté 1711). A cette époque l'artiste est parvenu à l'apogée de son talent, et la dignité de son attitude, son port de tête résolu, la confiance en soi qui émane de toute sa personne, nous laissent bien voir que le Professeur à l'Académie prend son rôle au sérieux, et qu'il est vraiment



LE MINIATURISTE JEAN-ANTOINE ARLAUD

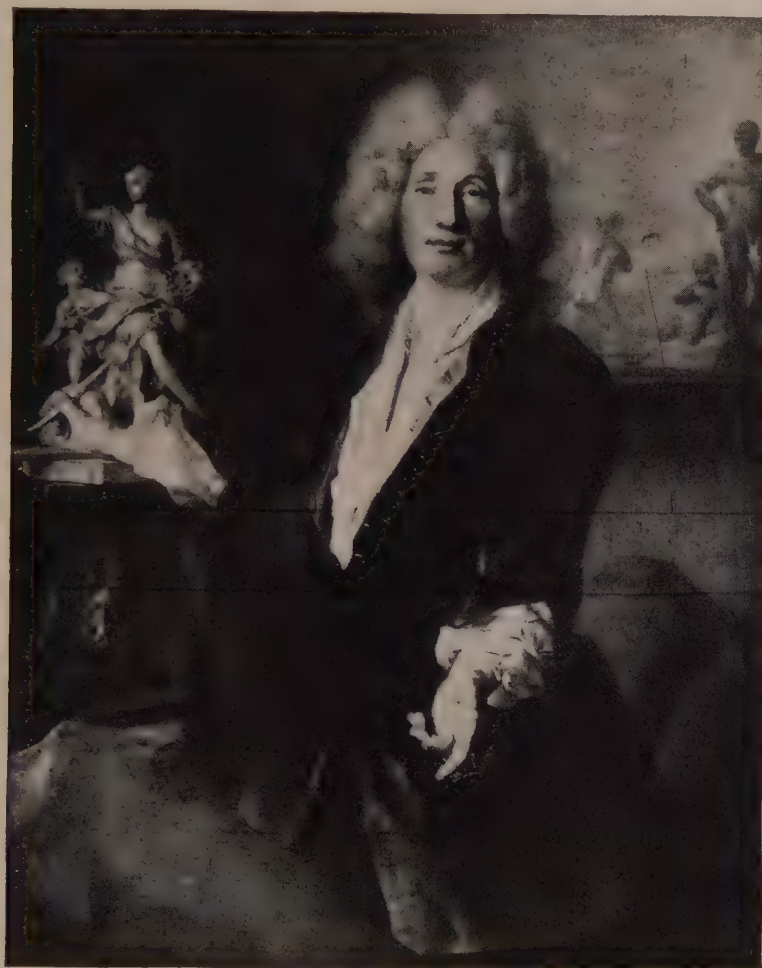
(Musée de Genève.)

« arrivé ». Le voici encore quelques années plus tard, toujours majestueux mais plus intime, dans le splendide tableau si obligeamment prêté par le Musée du Louvre, où il s'est représenté aux côtés de sa femme Marie-Elisabeth Forest, parée de ses plus beaux atours, tandis que sa fille Marguerite debout, se détachant sur un harmonieux paysage d'automne, roucoule une romance sentimentale. Je ne veux pas terminer cette énumération sans mentionner



un petit portrait ovale, inédit jusqu'à ce jour, où Largillierre s'est représenté lui-même, et qui nous est parvenu trop tard pour pouvoir figurer dans la première édition du Catalogue<sup>1</sup>.

Je citerai dans cette même série le curieux tableau appartenant à



LE SCULPTEUR NICOLAS COUSTOU

(Coll. de M. Humbert de Wendel.)

M. le comte de Montreuil : *Les élèves de Largillierre*, qui pose un intéressant problème. D'après la tradition de la famille, l'artiste figuré au centre serait Largillierre, les deux disciples étant de Lyens et Arlaud. Cela est fort possible, et même très vraisemblable pour ce dernier, que l'on peut

1. Collection de M. Letellier.

comparer, dans la même salle avec le portrait du miniaturiste, prêté par le Musée de Genève; pour les deux autres une hésitation reste permise, en raison de certaines dissemblances physionomiques. Des recherches, forcément hâtives, ne m'ont pas encore permis une plus grande précision, et il serait désirable que cette identification reposât sur des bases positives.

Comme on sent que Largillierre peignait avec une évidente satisfaction ses amis, ses émules, ses collègues ! Nous venons de constater qu'il ne s'oubliait point : habile homme dans toutes les circonstances de la vie (artistiques ou autres) il s'est arrangé pour offrir à la postérité la flatteuse représentation de son visage tantôt empreint de bonhomie, tantôt d'autorité, ou encore encadré d'éléments représentatifs de sa richesse acquise et de sa satisfaction familiale. Mais trouva-t-il jamais des accents plus fins, une analyse plus délicate que lorsqu'il posa son chevalet devant *Nicolas Coustou* figuré dans son atelier et gardant cependant un évident souci d'élégance, puisqu'il porte la perruque et qu'il a revêtu un habit de velours gris-cendré, merveilleusement nuancé ? Certes, celui-ci est un des plus remarquables portraits d'homme de notre exposition. Mais que dire de l'admirable *Forest*, prêté par le Musée de Berlin, et obtenu grâce aux démarches bienveillantes de M. le Ministre des Affaires Étrangères, de M. l'ambassadeur de Margerie, et de M. Paul Bouju, préfet de la Seine ? Dès le premier contact, on se sent en présence d'un véritable chef-d'œuvre : la couleur — une splendide symphonie de rouges — est incomparable, le modelé d'une puissance extraordinaire, et, par-dessus tout, une fougue, un brio, un naturel, une maîtrise, qui s'imposent invinciblement, qui enterrent à jamais cette ridicule légende d'un Largillierre toujours solennel, monotone, emperuqué...

Ce beau-père, qui était aussi son collègue à l'Académie, inspirait vraiment notre peintre. Nous exposons un autre portrait du paysagiste, d'une richesse un peu moins éclatante, mais d'un coloris tout aussi somptueux : cette fois-ci, la symphonie est en vert, les uns olivâtres, d'autres plus sourds, en accord avec des jaunes magnifiques que relèvent des broderies (collection de M<sup>lle</sup> Ysnaga). On avait cru un moment qu'il s'agissait de Jean-Baptiste Rousseau, et la première édition de notre catalogue porte la trace de cette hypothèse : mais la confrontation avec le portrait de Berlin<sup>1</sup> lève ce doute, et en accord avec l'opinion de M. Louis Réau, j'ai rétabli le nom de Forest, qui est d'ailleurs conforme à la tradition de la propriétaire de ce second chef-d'œuvre familial. Qu'était donc ce Forest, inspirateur d'aussi splendides portraits ? Dans un article

1. Arrivé au Petit Palais le 1<sup>er</sup> juin seulement.





LE PAYSAGISTE JEAN FOREST  
par Nicolas de LARGILLIERRE  
(Musée de Berlin)





récent sur la « peinture française à Pétrograd », M. Serge Ernst note avec justesse que cet artiste est actuellement trop peu prisé : il fut, avec Santerre, notamment, un des précurseurs de la manière colorée du XVIII<sup>e</sup> siècle, et si l'on veut connaître l'estime où le tenaient ses contemporains, on doit



LE GRAVEUR PIERRE VAN SCHUPPEN

(Coll. Dodge, New-York.)

lire ces lignes surprenantes écrites par le rédacteur du catalogue de la vente de Charles-Antoine Coypel (1753) disant, à propos de deux toiles du maître de Valenciennes : « Watteau paraît y avoir voulu imiter la manière de Forest ». Évidemment il y avait là quelque exagération...

Autres beaux portraits de confrères, d'amis, de jeunes camarades :

*Pierre Van Schuppen, le graveur* (que M. Dodge a bien voulu envoyer de New-York), remarquable peinture concentrée, visage narquois et un peu commun ; *Jean-Antoine Arlaud, le miniaturiste*, l'élève préféré, physionomie



PORTRAIT PRÉSUMÉ DU PEINTRE PIERRE MIGNARD

(Coll. de M. Salmon.)

élégante, au sourire discret (Musée de Genève) ; *Hyacinthe Rigaud (?) en saint Jean-Baptiste* (Musée Rath, de Genève) ; *Voltaire âgé de vingt-quatre ans* (Musée Carnavalet), malicieux déjà, certes, mais point encore sarcastique : le « hideux sourire » n'avait pas fait son apparition sur ce jeune visage, ou,



s'il était en germe, Largillierre ne l'avait pas souligné, car ce ravissant tableau devait être offert, sitôt achevé, à M<sup>lle</sup> de Livry, jolie comédienne que Voltaire éduquait, et qui en revanche avait des bontés pour lui. Voici



LE BARON DE BEZENVAL

(Coll. de M<sup>me</sup> Aimé Morot.)

enfin, pour clore cette série, l'énigmatique portrait prêté par M. Salmon, et qui est sans doute celui de *Mignard*. Que nous voici loin des effigies d'apparat ! Celle-ci est d'une psychologie bien fine, et ce visage rêveur, un peu distant, appelle tout naturellement les mots de mélancolie et de nostalgie, — sentiments si peu classiques, si peu louisquatorziens...

\*  
\* \*

Une nombreuse réunion de portraits par Largillierre nous montre jusqu'à l'évidence que notre artiste réussissait mieux les portraits d'hommes que les figures féminines. Et pourquoi ? Rarement on observa chez un peintre pareille démarcation, et aussi régulière. Quelques exceptions mises à part, comme *Elisabeth de Beauharnais*<sup>1</sup>, réellement fine et sensible, ou la *Princesse russe*<sup>2</sup>, véritable princesse lointaine, ou *Mademoiselle de Périgny*<sup>3</sup>, nous ne pouvons montrer aucune femme aussi vivante, aussi individuelle, aussi étudiée, que par exemple le *Conseiller Aubry*<sup>4</sup>, enrobé d'un noir étonnant ; que l'imposant *La Live de Bellegarde*<sup>5</sup> ; l'élégant *Baron de Bezenval*<sup>6</sup> à la physionomie fière, mais bienveillante, au beau costume argenté ; le *Comte de Rupelmonde*<sup>7</sup>, séduisant cavalier enrubanné, un peu féminin ; l'indulgent *La Fontaine âgé de soixante-treize ans*<sup>8</sup> ; *Thomas-Alexandre de Morant*<sup>9</sup> ; le *Marquis de Montespan*<sup>10</sup>, d'une dignité froide et voulue que l'histoire de ses complaisances dément quelque peu ; le *conseiller Léveillé*<sup>11</sup> ; le *Maître des requêtes Le Peletier*<sup>12</sup> ; ou bien ce *Dominicain*<sup>13</sup>, solide et bon vivant, mais surtout si intelligent.

Oui, pourquoi ? Peut-être est-ce la faute des modèles féminins, toujours en grand appareil, et fardés, et qui n'acceptaient point encore la liberté de l'attitude. Car telle était la Mode. Et l'on ne voit que trop, de nos jours, la Mode s'imposer aux femmes comme une souveraine tyrannique, exigeant l'obéissance de la grande dame aussi bien que de la petite bourgeoise. Or, en ces temps éloignés, cette mystérieuse puissance demandait un maintien conventionnel, presque rituel, à la *Duchesse de Châteauroux*, qui

1. Musée de Grenoble (catalogué en ce Musée comme *Mademoiselle de Barral*, ce qui est en partie vrai, M<sup>lle</sup> de Beauharnais descendant, en effet, des Barral).

2. Collection de M. le baron Hottinguer.

3. Tableau émigré en Amérique.

4. Collection de M<sup>me</sup> la comtesse Guyon de Montlivault.

5. Collection de M. Louis Brinquant.

6. Collection de M<sup>me</sup> Aimé Morot.

7. Collection de M. le comte Hervé d'Hunolstein.

8. Collection de M<sup>me</sup> la comtesse Niel.

9. Musée de Versailles. M. le comte de Morant nous a obligeamment signalé qu'il ne s'agit pas de Thomas Morant, nom sous lequel on a toujours catalogué ce portrait, mais de son fils *Thomas-Alexandre de Morant*, marquis de Mesnil-Garnier, Premier Président au Parlement de Toulouse.

10. Collection de Lord d'Abernon.

11. Collection de M. Sacha Guitry.

12. Musée de Versailles.

13. Musée de Bordeaux.

pourtant fut passionnée; à *Mademoiselle de Blois*; à *Madame de Parabère* que cependant le Régent et un Amour symbolique accompagnent sur cette toile claire; à la *Princesse des Ursins*; et qui fait se rencontrer, dans un même geste « à l'oiseau » ou « au perroquet » ou « à la guirlande » *Marie-Thérèse de La Bussierre*, la *Comtesse de Coulanges*, *Mademoiselle de Harlay*, d'autres encore<sup>1</sup>. Une grande amoureuse est là, parmi ces femmes de la belle société, et qui fut courtisée jusqu'à soixante-dix ans, dit-on: c'est *Marie-Anne de Châteauneuf*, alias *Mademoiselle Duclos*, de la Comédie française. Mais l'ardeur exagérée de ses gestes est d'opéra, et rituel encore. Elle joue le rôle d'*Ariane*, de Thomas Corneille, et ce n'est pas ainsi que la voyait le tendre Racine, en ces vers tristes et mélodieux:

Ariane, ma sœur, de quelle ardeur blessée.  
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée!

. . .

Connaissait-on bien, jusqu'ici, les portraits d'enfants par Largillierre? On connaissait plusieurs portraits officiels d'enfants... officiels: *Jacques Stuart et sa sœur Louise-Marie dans le parc du château de Saint-Germain*, et divers autres jeunes Stuart; et aussi *Marie-Anne Victoire, Infante d'Espagne*, qui fut la fiancée de Louis XV. Nous avons la bonne fortune de pouvoir exposer un certain nombre de charmantes figures juvéniles, peintes en dehors de toute idée d'apparat. Ce sont surtout les *cinq Enfants de la famille d'Ormesson*, appartenant à M. le baron Alfred de Rosée, qui a bien voulu leur faire quitter pour un temps son château de Belgique. Il y a beaucoup de naturel ou de grâce dans ces jeunes visages pris sur le vif, surtout chez deux garçonnets dont l'un, un peu boudeur, n'a pas encore appris les sourires de commande, et dont l'autre est peint si librement, avec de si fraîches couleurs, que la ressemblance — par avance — avec la facture de Drouais frappait invinciblement les visiteurs. Chose curieuse, on doit remarquer, ici encore, une manifeste supériorité dans l'exécution des portraits de garçons comparés avec ceux des fillettes<sup>2</sup>.

1. Les *Albums* d'Oudry constituent une source précieuse de renseignements sur la façon de travailler de Largillierre, son maître. Ils nous indiquent aussi les prix demandés par l'artiste à sa clientèle: 600 livres pour le petit portrait en buste; 1 000 à 1 200 livres pour le buste avec les mains; 3 000 livres environ pour le grand portrait. Quelque peu intéressé, Largillierre se laissait parfois influencer, dans l'exécution, par l'importance du prix.

2. M. le comte Wladimir d'Ormesson, en comparant l'une de ces fillettes avec un portrait en sa possession, croit reconnaître celle qui devint plus tard la chancelière d'Aguesseau.



Deux grands portraits d'enfants pourraient tout aussi bien être rangés dans une autre catégorie, car ils se rattachent à la manière mythologique, si goûtée alors : c'est *Geneviève Houzé de La Boulaye*<sup>1</sup> en *Eros* (la petite-fille de Largillierre), et un *Enfant en Apollon*<sup>2</sup>, jusqu'ici présumé *Houzé de La Boulaye*, mais qui peut-être représente un enfant-poète au sujet duquel des recherches sont faites actuellement : cette hypothèse serait fortifiée par la présence d'une lyre que le jeune prodige tient à la main, et, dans le



DEUX ENFANTS DE LA FAMILLE D'ORMESSON

(Coll. de M. le baron Alfred de Rosée.)

paysage, par un groupe de Muses que surmonte un Pégase prenant son vol.

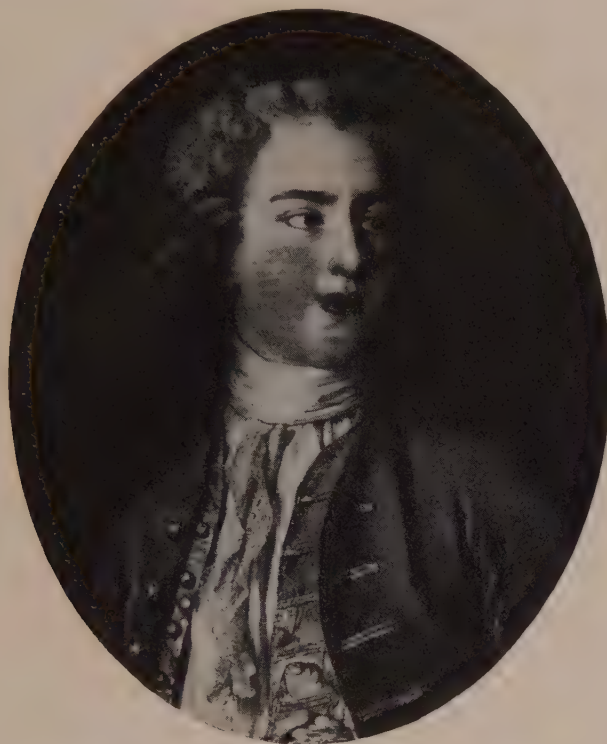
\*  
v v

La vaste salle centrale du Petit Palais verse un jour abondant sur l'*Ex-voto* à sainte *Geneviève* que peu de Parisiens connaissent, tant la lumière

1. Collection de M. Georges Sortais.

2. Collection de M<sup>me</sup> la vicomtesse de Bonneval.

est parcimonieuse dans la chapelle de Saint-Étienne-du-Mont où il est habituellement exposé. On sait que ce tableau fut commandé à Largillierre par le Corps de Ville pour commémorer l'intervention de la sainte à la suite de la disette de 1694, causée par une terrible sécheresse. On y reconnaît le prévôt des marchands Bosc d'Ivry, les échevins Titon, Bazin, Sainfray, et quelques autres personnages parmi lesquels le poète Santeuil, le médecin Puyton et l'artiste lui-même, tandis que le gouverneur de Paris,



JEUNE GARÇON DE LA FAMILLE D'ORMESSON

(Coll. du baron de Rosée.)

seul debout, drapé dans un manteau magnifique, domine de son attitude hautaine l'assemblée à genoux. C'est au demeurant un superbe morceau, où nous admirons, plus que la sainte dans les nuées et son entourage quasi-mythologique, les véridiques personnages rangés dans la partie inférieure en un groupe harmonieux, fort bien équilibré, et où chacun garde sa physionomie individuelle, posant autant que possible à son avantage pour la postérité. Cet *Ex-voto* ne fut placé dans l'église Sainte-Geneviève qu'en 1696. Il en sort pour la seconde fois en faveur de notre exposition; il avait déjà fait un séjour au Petit Palais, en 1919, mais il était alors

dressé sur un des pans de la rotonde d'entrée, et nous lui avons donné pour pendant un autre *Ex-voto* de même taille, que de Troy peignit en 1725. On put comparer pendant quelques mois, dans un jour éclatant, ces deux belles œuvres, dont la première offre plus de noblesse et d'ordonnance dans la composition, tandis que la seconde, très montée de ton, plaisait essentiellement par la fraîcheur de blondes colorations.

Largillierre a été pendant bien des années, et surtout jusqu'en 1708, le peintre quasi-attitré de l'Hôtel de Ville parisien. La Municipalité de 1928 a donc acquitté, cette année, une dette de reconnaissance envers l'artiste qui durant le dernier tiers du règne de Louis XIV, retraça avec son pinceau véridique, facile et puissant, les fastes de la vie officielle de la capitale. Malheureusement le vandalisme révolutionnaire a détruit quatre des cinq grandes toiles commandées à notre peintre pour orner le vieil Hôtel de Ville. Nous avons pu exposer ce qui reste de cet œuvre gigantesque, et c'est peu, hélas ! Le Musée Carnavalet nous a prêté deux fragments tirés de son Salon des Échevins. C'est d'abord le portrait de *Boucher d'Orsay* dont la plus grande gloire est d'avoir commencé l'édification du quai de ce nom : c'est un fragment du tableau commémorant l'avènement du duc d'Anjou à la couronne d'Espagne ; puis deux magistrats municipaux dont l'un est Denotz, que l'on peut identifier en le comparant avec son portrait de la salle La Caze. Ils sont un peu fatigués (sans doute le reste de la composition a-t-il été brûlé) et l'on distingue, au-dessus des magistrats, des figures allégoriques, mais en trop petit nombre pour que nous puissions leur donner une exacte signification.

Nous exposons aussi trois esquisses bien intéressantes : le Musée du Louvre nous a prêté *Le Prévôt des marchands et les Échevins de la ville de Paris délibérant au sujet du festin offert à Louis XIV par le Corps de Ville le 30 janvier 1687* ; et le Musée de Picardie (collection Lavalard, Amiens), nous a envoyé une seconde esquisse sur le même sujet. Les deux toiles avaient été commandées à Largillierre pour décorer la grande salle de l'Hôtel de Ville. Enfin, nous montrons l'esquisse du *Mariage de Louis XV avec l'Infante d'Espagne*, tableau qui n'a jamais été exécuté. Ces trois petites toiles si précieuses, vestiges de tableaux détruits, sont bien faites pour aviver nos regrets. A ne considérer que leur exécution, elles nous montrent la brillante facilité de Largillierre dans la notation rapide ; l'une d'elles (n° 6) souple et blonde, fait penser à certaines improvisations de Fragonard<sup>1</sup>.

1. Pour plus de détails sur ces tableaux municipaux, consulter Louis Hourticq, *Revue de l'Art ancien et moderne*, année 1914, p. 351 et suivantes ; du même, le substantiel volume *De Poussin à Watteau* ; et G. Pascal, *N. de Largillierre*, p. 15 et suivantes.



\*  
\* \*

Les mains peintes par Largillierre mériteraient à elles seules une étude : elles sont très poussées, individuelles, quelques-unes sont dessinées en raccourci,



ÉTUDE DE MAINS

(Appartient à M. Cailleux.)

comme si l'artiste voulait jouer avec la difficulté. Un petit tableau des plus curieux a attiré l'attention de tous les visiteurs ; l'*Étude de mains*<sup>1</sup> (n° 71 de la seconde édition du catalogue). C'est une réunion de mains, et

1. Collection de M. Cailleux

uniquement de mains, peintes par Largillierre en vue de plusieurs portraits, et qu'il s'est plu à grouper en une toile, probablement pour sa satisfaction personnelle, ou pour prouver sa maîtrise en ce genre et sa conscience d'artiste. Plusieurs d'entre elles ont déjà été identifiées : les deux mains en haut et à gauche se voient dans le portrait de *John Churchill*<sup>1</sup>, que nous exposons dans la même salle : le futur duc de Marlborough tient, entre ses doigts gainés de dentelles, le brevet de capitaine qui lui fut octroyé pour sa bravoure au siège de Maëstricht. Les deux mains qui sont au milieu, en bas, appartiennent à un portrait d'officier ; et la main gauche appuyée à un bâton de commandement, tandis que la droite soutient un casque, se retrouvent dans le portrait prêté par M. Paul Mayer. La main de femme que l'on voit en haut et à droite, se retrouve dans le portrait d'*Hélène Lambert*. Quant à la main puissante, voluptueuse et papelerde, haute en couleur, qui figure au milieu du tableau, elle serait, paraît-il, celle du Régent. Cette précieuse toile, inédite jusqu'à ce jour, a été trouvée récemment dans une collection du Midi.

\* \* \*

Largillierre a peint quelques *Natures mortes*. Elles sont savoureuses, et « suggestives » pour employer un mot qui fut longtemps à la mode, car elles présentent une diversité déconcertante, et font penser tout à la fois aux Flamands, à Vélasquez, à Chardin. L'une d'elles, magnifique, nous vient du Musée d'Amiens<sup>2</sup>, et son séjour parisien lui vaut un discret nettoyage qui a révélé des couleurs somptueuses. Une autre (n° 135), a été peinte par Largillierre dans sa prime jeunesse, quand il avait environ dix-sept ans, et c'est un morceau du plus pur flamand : cette charmante toile (la seule *Nature morte signée* que l'on connaisse de notre peintre), a été généreusement offerte au Petit-Palais, le jour même du vernissage, par M. Georges Sortais. Je suis heureux de lui redire ici le profond remerciement de la Ville de Paris et du Conservateur du Petit Palais.

Nous aurions aimé exposer le grand et superbe *Panneau décoratif* qui ornait la maison de Largillierre, rue Sainte-Avoye ; et son possesseur, M. le baron Henri de Rothschild était tout disposé à nous donner satisfaction. Mais il fut malheureusement reconnu par l'architecte que cette admirable composition, encastrée dans une muraille, ne pouvait, sans dommage sérieux, quitter l'hôtel du collectionneur, à la Muette, où seuls quelques privilégiés peuvent le contempler.

1. Collection de M<sup>me</sup> la comtesse Niel.

2. Appartient au Musée de Picardie (collection Lavalard).

Notre Exposition était déjà ouverte lorsque nous eûmes connaissance de deux toiles présentant sinon une valeur d'art exceptionnelle, du moins un puissant intérêt pour l'histoire de l'art, car elles nous montrent Largillierre peintre d'histoire. Ces deux œuvres sont actuellement au Petit Palais. L'une



NATURE MORTE

(Petit Palais. Don de M. Georges Sortais.)

représente l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*<sup>1</sup> et fait partie de cette suite de tableaux religieux dont parle Mariette et que l'artiste avait peints « pour sa propre satisfaction ». Écoutons Mariette : « Il (Largillierre) a laissé à ses héritiers douze tableaux de la vie de Notre-Seigneur et de celle de la Vierge

1. Collection de M. de la Comble.



et de quelques autres sujets de l'Ancien Testament. Quatre de ces tableaux, représentant l'*Entrée à Jérusalem*, le *Portement de Croix*, l'*Elévation de la Croix* et le *Crucifiement*, méritent une attention particulière; les effets en sont surprenants et les compositions donnent une grande idée de son génie ».

La seconde a pour sujet *Moïse sauvé des eaux*<sup>1</sup>. Toutes deux offrent un grand nombre de personnages, d'une extrême variété d'attitude et d'une remarquable habileté de composition. L'influence de Poussin est manifeste, surtout dans les verdure et les architectures, et on pourrait aussi distinguer quelque souvenir de Claude Gellée. Cela est fort curieux, mais Largillierre, ici, n'a rien innové.

\*  
\* \*

Ses trouvailles personnelles sont ailleurs. J'espère avoir réussi à montrer, au cours de cet article, combien Nicolas de Largillierre fut divers, et parfois d'une façon presque déconcertante. N'oublions pas qu'il a vécu quatre-vingt-dix ans, et qu'il commença à peindre dès l'âge de quinze ans. C'est dire qu'il se trouva mêlé à bien des tendances successives. Mais s'il en subit quelques-unes, il en suscita d'autres. Un de ses grands mérites est d'avoir, l'un des premiers, secoué le joug italianisant de Lebrun, et d'avoir introduit en France le rayon rubénien, trop longtemps oublié, et qu'il sut retrouver dans la galerie Médicis, au Luxembourg, après Anvers. C'est devenu un jeu, dans la critique, de voir un peu partout des ressemblances, et il convient de garder la mesure; cependant, après avoir longuement étudié Largillierre, il ne me semble pas hasardeux ni paradoxal de prononcer certains noms illustres que notre peintre fait pressentir dans ses plus belles réussites : Perronneau, Drouais, Fragonard, Chardin, quelques maîtres de l'École Anglaise. Le seul fait de les évoquer, même discrètement, prouve que Largillierre avait un tempérament de novateur et portait en soi des germes qui se sont développés brillamment au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette constatation est sans doute une des principales leçons de notre Exposition Largillierre<sup>2</sup>.

CAMILLE GRONKOWSKI

1. Collection de M<sup>me</sup> Dauban (signé, daté 1708).

2. Quelques personnes ont paru s'étonner de l'orthographe que nous avons donné au nom de Largillierre : c'est pourtant la seule façon correcte de l'écrire. Certains des tableaux exposés sont signés, et cette signature porte invariablement *Largillierre*, — que la date soit 1675, ou 1696, ou 1708 ; — il ne s'agit donc pas de variations dues à une fantaisie personnelle de l'artiste, comme chez Rembrandt, par exemple. D'autre part, nous avons exposé dans une vitrine le registre de Procès-verbaux des séances de l'Académie Royale de peinture, de 1698 à 1717 : ici encore la signature est toujours *Largillierre*.

## LES EXPOSITIONS DU CENTENAIRE DE HOUDON

---



ES célébrations de centenaires, voire de cinquantenaires de la naissance ou de la mort des grands hommes se sont de nos jours multipliées à tel point qu'une certaine lassitude, parfois même une pointe d'irritation se sont manifestées dans le public et dans la presse contre des commémorations qu'on jugeait trop fréquentes ou insuffisamment justifiées. Il faut avouer que ce « culte des héros », fort louable en soi, n'est pas toujours très éclairé ni surtout parfaitement désintéressé. Lorsque le seul résultat durable de ces cérémonies est d'encombrer nos places ou nos boulevards d'un monument médiocre, les gens de goût ont quelque raison de les maudire et de rappeler aux entrepreneurs de centenaires qu'il n'y a qu'un moyen de célébrer dignement la mémoire d'un grand homme : publier, s'il s'agit d'un écrivain, une bonne édition de ses ouvrages, organiser si c'est un artiste, une exposition aussi complète que possible de ses chefs-d'œuvre.

C'est ce dernier parti qu'ont adopté les organisateurs des deux expositions Houdon qui se succèdent en cet été de 1928, à Versailles et à Paris et nous ne saurions trop les en louer. Ils se sont contentés de rassembler laborieusement l'œuvre dispersé du maître et ils ont pensé avec raison que la simple présentation de ces merveilles provisoirement regroupées ferait plus pour la gloire de Houdon et lui conquerrait plus d'admirateurs que l'érection d'une nouvelle statue.

Mais était-il bien nécessaire, dira-t-on, d'organiser en des lieux si voisins deux expositions consécutives de l'œuvre du même artiste ? Une seule n'aurait-elle pas suffi et la seconde ne fait-elle pas double emploi avec la première ?

L'expérience a dissipé ces craintes et réfuté victorieusement cette objec-

tion. On peut répondre d'abord qu'il s'agit de Houdon et que deux expositions ne sont pas un hommage excessif pour le plus grand maître de la sculpture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il était naturel et légitime de le fêter à la fois à Versailles où il est né en 1741, à Paris où il est mort le 15 juillet 1828. Le bénéfice de ces deux expositions, organisées, l'une par M. Charles Hirschauer, sous la présidence de M. le vicomte de Fontenay, ambassadeur de France auprès du Saint-Siège, dans le cadre exquis de la Bibliothèque de Versailles, l'autre, par M. André Camoin, sous le patronage de M. Justin Godart, est réservé d'ailleurs à des œuvres très diverses, mais également intéressantes : la *Société des Amis de la Bibliothèque de Versailles* et les *Liges française et espagnole contre le cancer*.

Par suite de ces différences initiales dans la composition des comités de patronage, il était à prévoir que ces deux entreprises, bien qu'on se fût arrangé à l'amiable pour qu'elles ne se fissent aucun tort, ne trouveraient pas de la part des amateurs les mêmes concours, et par conséquent ne feraient pas double emploi : c'est effectivement ce qui s'est produit. Certes — et on ne saurait trop s'en féliciter — la très grande majorité des collectionneurs qui avaient prêté leurs trésors au mois de mai à la Bibliothèque de Versailles ont consenti de fort bonne grâce à prolonger la durée de leur sacrifice au profit de l'exposition de Paris. Cependant nous ne retrouvons pas dans les galeries du quai Voltaire certains morceaux précieux tels que la célèbre *Grive morte* appartenant au comte René de Castries, le médaillon en marbre d'*Apollon* acquis par M. Léopold Gouvy ou les portraits présumés de *Monsieur et de Madame Rilliet* prêtés à Versailles par M<sup>me</sup> la comtesse de Waresquiel<sup>1</sup>. En revanche d'autres portes se sont ouvertes devant M. Camoin dont le catalogue comprend quatre-vingt-dix-sept numéros, soit vingt de plus que n'en comportait l'exposition de Versailles, sans compter bien entendu les tableaux, miniatures, dessins, gravures, autographes et documents de toute sorte qui complètent l'évocation de la vie et de l'œuvre de Houdon.

Malgré le nombre imposant des ouvrages réunis de part et d'autre, ces deux expositions souffrent d'une même lacune qu'il serait d'ailleurs injuste de leur reprocher, car elle était inévitable : c'est l'absence presque complète de grandes statues. Pour des raisons multiples : difficultés et risques de transport, taux des primes d'assurance, il a fallu renoncer à déplacer les morceaux en marbre de grandes dimensions. Il ne pouvait être question de faire venir le *Saint Bruno* de Rome ni la *Diane* en marbre de l'Ermitage

1. M. Paul Vitry reconnaît dans le soi-disant Rilliet l'effigie d'un Genevois beaucoup plus connu : le *docteur Tronchin* dont le buste en marbre appartient au Musée de Genève.



pétersbourgeois où elle est exilée depuis Catherine II. Même la *Diane* en bronze, plus légère et moins fragile, ne s'est point envolée de son socle du Louvre. Le *Voltaire* est resté au foyer de la Comédie Française, le *Tourville* à Versailles, la *Frileuse* et l'*Été* à Montpellier. Seul l'*Ecorché* en bronze de l'École des Beaux-Arts a risqué le voyage du quai des Grands-Augustins au quai Voltaire. A vrai dire on s'est ingénié et on a réussi, dans une certaine mesure, à pallier cette lacune en exposant des moulages ou des réductions



PORTRAIT DE HOUDON, PAR CARLE VAN LOO

(Coll. de M. Jean Perron.)

originales. M. Jean Perron, descendant du sculpteur, a prêté notamment des statuettes en plâtre de la *Vestale* et du *Voltaire assis*, M. le comte de Bari un petit exemplaire en bronze de la *Diane*, M<sup>me</sup> la princesse de Faucigny-Lucinge, une très belle réduction en marbre de la *Frileuse*, et M. le comte Moïse de Camondo, la tête en terre cuite de l'*Eté*, dont il possède un autre exemplaire en marbre. Enfin à défaut du grand *Tourville* en marbre, de Versailles, on nous montrait la réduction en terre cuite exécutée par Houdon lui-même en 1783 afin de servir de modèle pour les reproductions en biscuit de Sèvres.

Si l'on excepte la maquette du monument funéraire d'un prince Galitzin prêtée par le Louvre et quelques étonnantes études d'animaux telles que la *Grive morte*, le *Lévrier* (à M. Fauchier-Delavigne) et ce groupe admirable d'un *Jeune cerf terrassé par un aigle* (à M<sup>me</sup> la comtesse de Behague<sup>1</sup>) qui révèle un ancêtre authentique de Barye, c'est donc presque exclusivement par des bustes qu'est représentée l'œuvre de Houdon. Mais n'a-t-il pas été avant tout, comme ses prédécesseurs Jean-Baptiste Lemoyne et Jean-Jacques Caffieri, un « bustier » et cette galerie de portraits prodigieusement véridiques où revit toute la société française du XVIII<sup>e</sup> siècle et même, ne l'oublions pas, de l'époque révolutionnaire et impériale, n'est-elle pas la partie la plus précieuse de son héritage ?

Parmi les bustes exposés dont l'ensemble reconstitue presque intégralement pour un laps de temps hélas ! bien éphémère, le fonds d'atelier peint par Boilly dans ses deux célèbres tableaux du Musée des Arts décoratifs de Paris et du Musée de Cherbourg<sup>2</sup>, beaucoup nous sont si familiers qu'il serait oiseux de s'y attarder. Ce n'est pas ici le lieu de commenter une fois de plus, après tant d'autres, les effigies inoubliables de *Diderot*, dont on admirera la magnifique épreuve en bronze offerte par le philosophe lui-même à sa ville natale de Langres, de *Voltaire* avec ou sans perruque, de *J.-J. Rousseau*, fidèlement modelé d'après le masque mortuaire pris par Houdon à Ermenonville.

Nous insisterons exclusivement sur les bustes inédits ou peu connus révélés par les expositions du centenaire et nous nous attacherons à mettre en lumière ce qu'elles ajoutent de nouveau à notre connaissance, encore incomplète, de l'œuvre du maître.

. . .

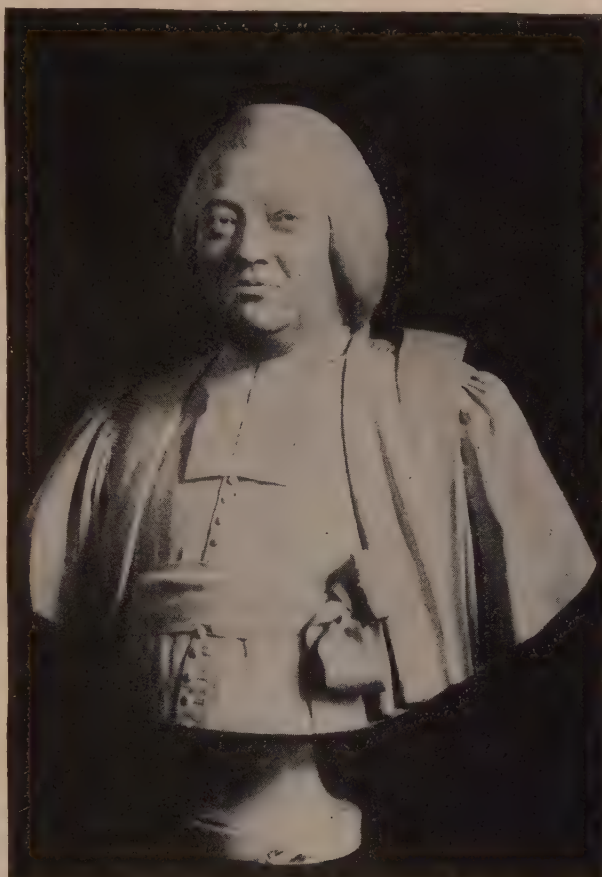
Parmi les bustes de Houdon peu connus que cette occasion fait sortir de l'ombre, il en est plusieurs qui se trouvent à Paris, voire dans des établissements publics, mais réservés à une certaine catégorie de visiteurs : de sorte que le grand public n'en soupçonne même pas l'existence. Combien de Parisiens savent-ils que l'École de Médecine conserve un buste admirable du chirurgien *Louis*, que Houdon est représenté à la Bibliothèque Mazarine par un portrait de l'écrivain *Palissot*, au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale par une effigie du célèbre *abbé Barthélemy*, au

1. Ce groupe provient des collections du roi Milan de Serbie.

2. Le tableau original de Boilly légué au Musée de Cherbourg a été remplacé aux deux expositions par une copie du peintre Lecesne appartenant au Musée de Versailles.

Palais de Justice par un buste de l'avocat *Gerbier*, au foyer des artistes de la Comédie Française par un de ses plus beaux portraits de théâtre : le masque du tragédien *De La Rive* ? Sachons gré aux expositions de faire sortir de leurs retraites tant de chefs-d'œuvre ignorés que nous côtoyons tous les jours sans nous en douter.

Le buste en marbre d'*Antoine Louis*, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Chirurgie, dont on connaît des portraits peints par Chardin et par Greuze, est assurément avec le *La Peyronie* de Jean-Baptiste Lemoyne et les deux portraits du vieux *Camille Falconet* par son homonyme Etienne-Maurice Falconet le plus beau buste de médecin que nous ait légué le XVIII<sup>e</sup> siècle. A vrai dire ce savant praticien qui avait rédigé les articles de chirurgie dans l'Encyclopédie de Diderot ressemble moins à un chirurgien militaire qu'à un magistrat : la perruque ronde qui encadre sa face pleine et débonnaire, son rabat et sa robe garnie d'une rangée de petits boutons,



LE CHIRURGIEN LOUIS, BUSTE EN MARBRE, 1782

(École de Médecine.)

la large ceinture avec un nœud sur le côté qui s'étale sur son ample poitrine le feraient prendre, si l'on n'était averti, pour un confrère du garde des sceaux Hue de Miromesnil ou du président de Nicolay.

Le buste en marbre de *Turgot*, conservé au château de Lantheuil, dans le Calvados, qu'on avait pu voir à Paris en 1908, lors de l'Exposition des Cent pastels, n'a pas reparu aux expositions du centenaire : mais l'excellent exemplaire en terre cuite de la collection Paulme et le plâtre de M. Camoin



permettent d'étudier ce portrait du contrôleur des Finances que Du Pont de Nemours jugeait, non sans quelque raison, dans une lettre sur le Salon de 1777 adressée à la Margrave de Bade, un peu mou et « affadi ». Dans son premier essai sur Houdon, M. Giacometti, qui va faire paraître prochainement une monographie de grand luxe sur l'artiste, inscrivait à son catalogue<sup>1</sup> le portrait d'un certain contrôleur général *Angot*, exposé par Houdon au Salon de 1775. Comme il n'a jamais existé de contrôleur général de ce nom, il est certain qu'il y a là une confusion, résultant d'une erreur de lecture et que le buste du soi-disant Angot est tout simplement celui de Turgot.

Dans cette série si riche de grands administrateurs, de parlementaires et d'hommes de loi, un des bustes les plus expressifs est certainement celui de l'avocat *Gerbier* que j'ai eu l'occasion d'étudier ailleurs et de comparer au buste du même personnage par J.-B. Lemoyne<sup>2</sup>. Le sculpteur Rozet en possède un bon exemplaire en plâtre teinté identique à celui de la Bibliothèque de l'Ordre des avocats qui, soit dit en passant, n'est nullement un marbre comme le répète, d'après M. Giacometti, le catalogue de l'exposition de Versailles.

De même que J.-B. Lemoyne dont quelques privilégiés peuvent admirer au Foyer des artistes de la Comédie Française les admirables bustes de *Mademoiselle Clairon* et de *Mademoiselle Dangeville*, muses de la Tragédie et de la Comédie, Houdon nous a laissé plusieurs portraits de théâtre dont les deux plus célèbres qui représentent *Sophie Arnould*, dans le rôle d'Iphigénie en Tauride, et *Jean Mauduit de La Rive*, dans le rôle de Brutus, sont provisoirement réunis dans la galerie du quai Voltaire. Le premier qui appartient à M. Edgard Stern est contemporain du célèbre buste de *Gluck*<sup>3</sup> dont Sophie Arnould fut l'interprète idéale. Quant au buste de *La Rive*, c'est un des chefs-d'œuvre ignorés du musée de la Comédie Française, qu'on souhaiterait voir passer du Foyer des artistes au Foyer du public, dans le voisinage du *Voltaire* et du *Molière* dont il est digne. Le tragédien, qui avait été formé par M<sup>lle</sup> Clairon et qui aspirait à remplacer Lekain « sur lequel il avait l'avantage d'une très belle figure et d'un organe superbe », est représenté la tête nue, le regard étincelant, drapé à l'antique dans une toge retenue sur l'épaule par une agrafe. Le conventionnel Barère loue dans ses Mémoires ce buste saisissant comme « la plus belle tête d'expression que Houdon ait jamais faite ».

1. Giacometti, *Le statuaire Jean-Antoine Houdon et son époque*. Paris, 1918. II, p. 53.

2. Louis Réau, *Les bustes de l'avocat Gerbier par Lemoyne et Houdon*. *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1922.

3. On sait que ce buste en marbre, qui ornait le foyer de l'Opéra de la rue Le Peletier fut détruit dans l'incendie du 29 octobre 1873.

Les Musées de province ont fourni aux deux Expositions du Centenaire une contribution appréciable, bien que les plus riches d'entre eux : Aix et Montpellier soient restés sourds à l'appel des organisateurs. Orléans a prêté un buste en plâtre du garde des sceaux *Hue de Miromesnil*, Draguignan le buste en marbre du *comte de Valbelle*<sup>1</sup> provenant de la Chartreuse de Montrieux dans le Var, Soissons, une tête de *Négresse*, qui a été fracassée pendant la guerre et qu'on a reconstituée tant bien que mal<sup>2</sup> ! Enfin un tout jeune musée franco-américain d'après guerre, le musée du château de Blérancourt dans l'Aisne, très méthodiquement enrichi par son actif conservateur M. Girodie, a fourni un exemplaire inconnu jusqu'alors du magnifique buste de l'amiral *John-Paul Jones*, qui diffère des plâtres conservés aux États-Unis par des variantes intéressantes dans le costume.

De l'étranger nous sont venus deux portraits princiers de valeur inégale. Celui du *Prince Henri de Prusse*, qui avait été déjà exposé à Paris au Pavillon de l'Allemagne, lors de l'Exposition universelle de 1900, est une des plus belles fontes du ciseleur Thomire lequel avait été formé par Houdon dans cet art difficile qui fut avec l'anatomie sa plus impérieuse passion : on ne saurait trop admirer la patine verte de ce bronze où le frère de Frédéric le Grand nous apparaît par un bizarre compromis drapé en costume antique, mais portant cependant sur la poitrine l'étoile prussienne de l'Aigle noir. Il est intéressant de comparer à ce portrait d'apparat le buste en plâtre, plus intime et plus familier, prêté par M. Rozet, où le prince est représenté en simple habit de ville.

Quant au buste en marbre du roi *Gustave III* de Suède, obligeamment prêté par le gouvernement suédois, on nous permettra de faire toutes réserves sur son attribution traditionnelle à Houdon. On sait qu'un buste du roi lui fut commandé en 1784 par le comte de Creutz, ministre de Suède à Paris, et qu'il figura au Salon de 1785. Mais le marbre du Palais de Justice de Stockholm est si peu vivant qu'il ne donne pas l'impression d'avoir été exécuté d'après nature ; d'autre part il ressemble d'une façon si surprenante à un autre buste du roi, exécuté en 1779 par le sculpteur suédois Sergel, qu'on est tenté de voir dans cet ouvrage une simple copie faite de pratique d'après un modèle étranger. En tout cas on n'y reconnaît pas le faire de

1. Il est regrettable que ce très beau marbre ait été si maladroitement restauré par un plâtrier de province qui a refait le bout du nez et le catogan de la perruque avec une négligence choquante.

2. La réduction en bronze prêtée par M. Carle Dreyfus permet de reconstituer l'état primitif de ce buste, dont un magnifique exemplaire en bronze grandeur nature nous est signalé en Allemagne.

Houdon, notamment dans le traitement si caractéristique des yeux, qui ont ici une expression hagarde peu conforme au regard vif du prince que le marquis de Bouillé nous dépeint dans ses Mémoires comme « l'homme le

plus aimable et le plus attrayant de son pays ».



LE MARQUIS DE BOUILLÉ  
BUSTE EN MARBRE, 1787

(Coll. de M. le marquis Pierre de Bouillé, Paris.)

\*  
\* \*

Les bustes dont nous avons parlé jusqu'à présent, s'ils sont peu connus du grand public, ont été toutefois antérieurement exposés à Paris ou tout au moins reproduits, décrits et commentés dans des ouvrages spéciaux ou des revues d'art. Un intérêt plus vif s'attache aux œuvres complètement inconnues et inédites que les enquêtes entreprises pour la préparation des expositions du Centenaire ont fait sortir des collections où elles se dissimulaient. Quelques-unes de ces découvertes sont d'importance et méritent d'être signalées.

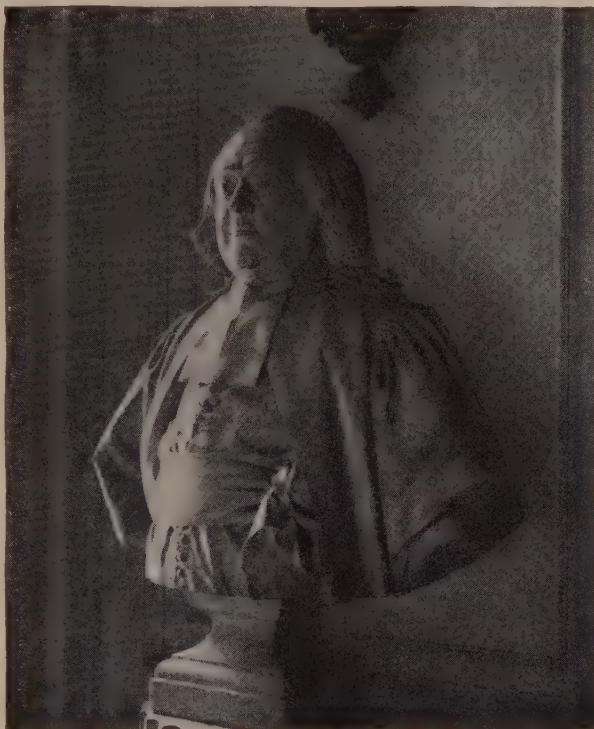
Parmi les bustes d'hommes, un des plus beaux est celui du *Marquis de Bouillé*, exposé au Salon de 1787, qui est rentré, après la Révolution, en

possession de la famille et qu'on ne connaissait guère jusqu'à présent que par la gravure de Dien, placée en tête des Mémoires publiés à Paris en 1821. Ce cousin de La Fayette, qui se distingua pendant la guerre de Sept ans, est surtout célèbre par le rôle actif qu'il joua en 1791 dans la fuite du roi Louis XVI à Varennes. Il émigra à Coblenz, puis à Londres



où il mourut en 1800. Le portrait qu'en a fait Houdon est peut-être, avec l'effigie si aristocratique du *Duc de Nivernais*, la plus fière incarnation de la noblesse française d'Ancien Régime. Coiffé d'une perruque à rouleau qui déborde légèrement l'extrémité supérieure des oreilles, le marquis tourne vers la droite une tête altière engoncée dans une cravate faisant hausse-col d'où émerge un fin jabot de lingerie. La majesté de son regard de chef est encore rehaussée par le cordon du Saint-Esprit qu'il porte en sautoir et par l'ample draperie qui retombe en plis magnifiques de ses épaules jusque sur le piédouche autour duquel s'apaisent ses remous.

La révélation la plus importante peut-être que nous devons au Centenaire est l'effigie en marbre de *Monsieur de Nicolay*, premier président de la Chambre des Comptes, prêté pour la première fois par M. le comte Gaston de Contades. Ce buste magnifique qui est venu en sa possession par suite de son mariage avec une descendante du président porte non seulement la signature de Houdon



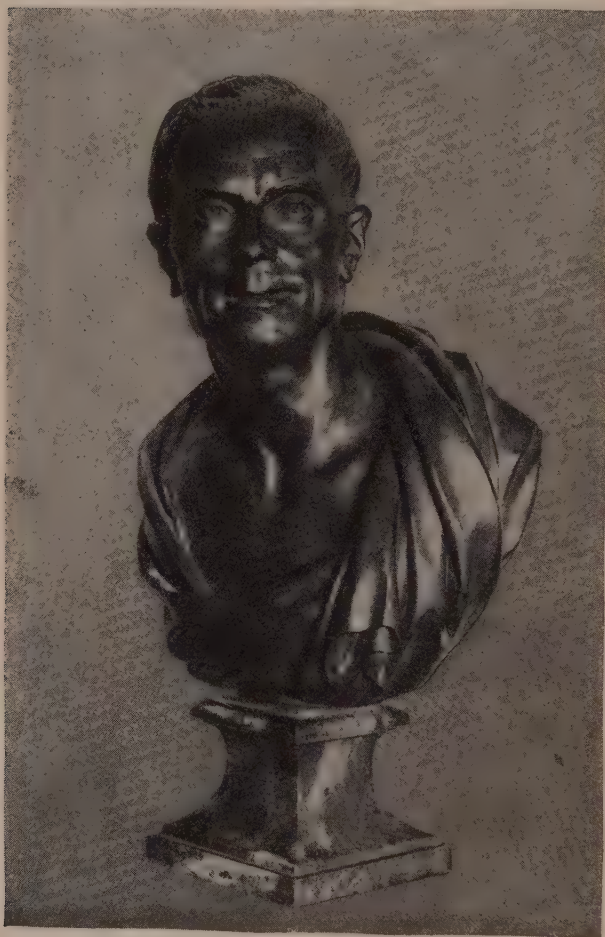
LE PRESIDENT DE NICOLAY

BUSTE EN MARBRE, 1779

(Coll. de M. le comte Gaston de Contades, Paris.)

avec la date 1779, mais une inscription qui ne laisse aucun doute sur l'identité du modèle : *Messire Aymard Jean Nicolay P<sup>er</sup> P<sup>t</sup>*. Ces indications précises ont permis d'identifier un exemplaire en plâtre du même buste, prêté par M. Guiraud à l'exposition de Versailles, qui était resté jusqu'à présent mystérieux et qu'on n'avait pu cataloguer que sous le titre vague de *Buste de magistrat*. L'anonymat de ce personnage, qu'on reconnaît nettement dans les deux tableaux de Boilly représentant l'Atelier de Houdon, est maintenant dévoilé et la galerie de portraits du maître s'enrichit d'un nouveau chef-d'œuvre. Il n'est pas sans intérêt de noter que

noter que le président de Nicolay était apparenté à la famille du comte d'Ennery, dont Houdon était chargé d'exécuter précisément en cette même année 1779 le monument funéraire pour l'église d'Ennery près de Pontoise. Il y a donc un lien évident entre ce buste si



JOSEPH VERNET, BUSTE EN BRONZE

ATTRIBUÉ A HOUDON

(Coll. de M. David Weill. Neuilly.)

heureusement retrouvé et la commande de ce tombeau, aujourd'hui transporté chez M. de Nicolay, au château de la Chaine en Isle-et-Vilaine<sup>1</sup>.

Signalons également un buste d'artiste fort peu connu, celui du peintre de marine *Joseph Vernet*, dont M. Doistau possédait l'exemplaire unique en bronze<sup>2</sup> qui vient d'entrer dans la collection de M. David-Weill. Le peintre dont nous possédons de nombreux portraits peints à l'huile ou au pastel par La Tour (Musée de Dijon), par Roslin (Musée National de Stockholm), par Louis-Michel Van Loo (collection Saint-Maurice), est représenté ici à un âge déjà avancé, les cheveux courts, la poitrine découverte. Ce bronze a servi de modèle à Boizot

lorsqu'il exécuta en 1806 le buste en marbre de son oncle.

1. On consultera sur ce tombeau, dont il n'existe malheureusement aucune photographie, la communication de M. Lotte à la *Société de l'Histoire de l'Art français*. Paris, 1920.

2. Ce buste n'est pas signalé dans l'ouvrage récent de M<sup>lle</sup> Florence Ingersoll-Smouse sur *Joseph Vernet*. Paris, 1926.

Il est particulièrement difficile de se procurer des bustes de femmes de Houdon et le Musée du Louvre lui-même en est presque complètement dépourvu. Aucune des deux expositions n'a réussi à se faire prêter d'éclatants chefs-d'œuvre jalousement conservés dans les collections de France et de l'étranger que nous eussions été heureux de revoir : *Madame Adélaïde* et *Madame Victoire*, *Madame de Jaucourt* et sa fille *Madame du Cayla*, *Madame de Sérilly* et *Madame His*. Cependant les efforts des organisateurs n'ont pas été entièrement vains et quelques charmants minois de femmes et d'enfants égaient de leur grâce souriante l'alignement un peu austère des bustes masculins.

Un des plus spirituels est celui de la *Comtesse de Sabran* dont M. Henri Piazza a pu rapatrier récemment le buste en marbre, provenant des collections de la grande-duchesse Anastasie de Russie. La physionomie de cette charmante femme dont l'abondante chevelure bouclée est retenue par un ruban est toute pétillante d'intelligence et d'esprit. On s'explique la séduction qu'elle exerçait sur le prince Henri de Prusse et sur le chevalier de Boufflers avec lequel elle échangea d'adorables lettres d'amour.

Un charme plus mélancolique, mais peut-être encore plus délicat émane de la figure malade et comme marquée par la mort de la *comtesse de Moustier*, femme du ministre de Louis XVI auprès de l'Electeur de Trèves, qui mourut de consommation en 1785, un an à peine après l'exécution de ce buste.



LA COMTESSE DE SABRAN

BUSTE EN MARBRE

(Appartient à M. H. Piazza, Paris.)



Les traits de cette jeune malade sont affinés, usés par la souffrance, son regard est sans espoir, ses lèvres sont sèches et flétries. Il semble que toute sa vitalité se soit réfugiée dans son admirable chevelure



LA COMTESSE DE MOUSTIER, BUSTE EN MARBRE, 1781

(Coll. de M. le marquis de Moustier, Paris.)

qui retombe en boucles drues sur ses épaules ; le ciseau de Houdon les a rendues avec une si prodigieuse souplesse qu'on a l'impression qu'il suffirait de détacher une épingle pour que cette coiffure s'écroulât en cascade. A défaut du marbre original appartenant à M. le marquis de Moustier, que j'ai eu la bonne fortune de pouvoir publier il y a quelques

années<sup>1</sup>, l'exposition du quai Voltaire avait obtenu le prêt de l'exemplaire en terre cuite. Houdon a sans doute sculpté des portraits de femmes plus brillants et plus prestigieux : je n'en sais pas de plus émouvant.

Les portraits d'enfants de Houdon valent ses portraits de femmes. Il ne s'est pas contenté de peindre à différents âges ses trois filles : Sabine, Anne-Ange et Claudine. La princesse de Faucigny-Lucinge a consenti à prêter son célèbre buste en marbre de la *Petite Lise*, cette ingénue qui, ayant appris que la Ville de Paris dotait des jeunes filles en l'honneur du mariage du comte d'Artois, s'était imaginée que la Ville fournissait de tout : non seulement la dot, mais aussi le mari. On n'admire pas moins la *Fillette inconnue* dont le marbre appartient à M<sup>me</sup> la baronne James de Rothschild, mais dont il existe de nombreuses épreuves en plâtre au musée de Schwerin, chez M. David-Weill et chez M<sup>lle</sup> Sarrazin. Germain Bapst avait cru reconnaître en cette enfant les traits de *Madame Royale*, fille de Louis XVI. Cette hypothèse n'est pas défendable puisque la future duchesse d'Angoulême est née seulement en 1778 et que certains exemplaires de ce buste portent la date de 1775.



LA PETITE LISE, BUSTE EN MARBRE, 1775

(Coll. de la princesse de Faucigny-Lucinge.)

Le morceau le plus précieux de cette série est un buste en marbre de la petite *Louise Brongniart*, qui a passé des mains d'un grand seigneur polonais dans la collection de M. G. Franck. On connaissait déjà un buste en marbre de la même fillette, qui a été légué par M. Altman au Metropolitan Museum de New-York<sup>2</sup>. Mais ce qui fait l'intérêt supérieur de l'exemplaire de

1. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1923.

2. Il est reproduit dans l'étude de Fr. Monod sur la *Collection Altman* publiée en 1923 par la *Gazette des Beaux-Arts*.

M. Franck, c'est qu'il est conforme à la délicieuse terre cuite du Louvre, tandis que le buste de New-York en diffère par des détails de costume : un petit fichu autour du cou et sur la tête une coiffure en forme de turban. On est donc en droit de supposer que c'est le marbre exposé par Houdon au Salon de 1777 dont il a pu faire après coup, selon son habitude, une réplique avec des variantes. Quoi qu'il en soit, la découverte de cette œuvre exquise, dont on avait perdu la trace, sera considérée avec raison comme une des plus heureuses trouvailles du Centenaire. Houdon a réussi à unir dans ce portrait de la fille de son ami l'architecte Brongniart, la grâce mutine de l'enfant à la fierté précoce de la jeune fille dressant sur un cou parfait la tête d'une Diane adolescente<sup>1</sup>.

\* .

Un des enseignements les plus utiles de ces deux expositions parallèles aura été de démontrer aux plus aveugles que, contrairement à l'opinion courante accréditée par certains historiens, l'activité artistique de Houdon ne s'arrête nullement à la date fatidique de 1789, que, tout au contraire, elle se prolonge à travers la Révolution jusque sous l'Empire. Comme je le faisais observer dans un article paru ici même<sup>2</sup>, on ne fera jamais admettre à un critique de bonne foi que l'homme qui était encore capable en 1806 de modeler l'admirable hermès de *Napoléon* du Musée de Dijon soit entré dès 1789 dans sa période de déclin.

Cette légende de la stérilité des quarante dernières années de la vie de Houdon s'est surtout répandue par suite de la pauvreté du musée du Louvre en bustes postrévolutionnaires de l'artiste. Le dernier en date des bustes houdoniens du Louvre est celui du Constituant *Adrien Duquesnoy* : philanthrope sentimental et mélancolique, à la tête penchée de saule pleureur, qui devait mettre fin à son existence sans joie en se noyant dans la Seine. C'est le seul avec le buste en terre cuite de *Mirabeau* qui appartienne à cette période. On en a conclu à la légère que la Révolution marquait le terme de l'activité artistique de Houdon alors qu'elle se poursuit en réalité jusqu'en 1815.

A cette lacune si fâcheuse de nos collections nationales, les deux expositions du Centenaire auront eu le mérite d'apporter le correctif nécessaire. Une vingtaine de bustes de l'époque révolutionnaire et napoléo-

1. Il faut éliminer de l'œuvre de Houdon le buste d'*Enfant inconnu*, catalogué sous les nos 20 et 21, dont un exemplaire en plâtre a passé à la vente Doucet en 1912. M. Wiener en possède en effet une terre cuite signée Pigalle.

2. Louis Réau, *Houdon sous la Révolution et l'Empire. Gazette des Beaux-Arts*, 1924.





LOUISE BRONGNIART  
Buste en marbre, par Houdon  
*(Appartient à M. G. Franck)*



nienne y ont trouvé place et malgré l'absence de pièces capitales comme le *Mirabeau* en marbre de la collection Delagrave<sup>1</sup>, le *Dumouriez* d'Angers, le *Napoléon* au diadème de Dijon, cela suffit pour ruiner la légende du génie de Houdon sombrant avec l'Ancien Régime.

Parmi les pièces les plus intéressantes il y a lieu de signaler l'exemplaire



NAPOLÉON I<sup>er</sup>, BUSTE EN PLÂTRE, 1806

(Appartient à M. André Camoin.)

en plâtre bronzé du buste de *Barnave* prêté par M. de Saint-Pierre. On sait que le Musée de Grenoble possède la terre cuite originale de cette éloquente effigie du grand orateur dauphinois : mais elle n'est pas signée, de sorte que des doutes subsistaient sur son attribution à Houdon.

1. A défaut de marbre, M. André Camoin a exposé un très bel exemplaire en plâtre patiné provenant de la collection du comte Mansart de Sagonne.



Le plâtre de M. de Saint-Pierre tranche définitivement la question puis qu'il porte au dos la signature Houdon avec le cachet de cire rouge de l'atelier.

A cette période prétendue stérile appartiennent les bustes de *Bordas-Pardoux*, en costume de membre du Conseil des Cinq-Cents (à M<sup>me</sup> Lederlin), de l'abbé *Barthélemy* (Bibliothèque Nationale), du mathématicien *Laplace* (Musée des Arts Décoratifs), de l'astronome *Lalande* (Observatoire), des auteurs dramatiques *Marie-Joseph Chénier* (au comte Greffulhe) et *Collin d'Harleville* (Musée de Chartres).

Malgré la prédilection manifeste de Napoléon pour Canova, il ne faut pas oublier qu'il accorda en août 1806, à Saint-Cloud, la faveur exceptionnelle d'une séance de pose à Houdon, assez estimé encore malgré ses soixante-cinq ans, pour être chargé de fondre la statue impériale en bronze destinée à surmonter à Boulogne-sur-Mer la colonne de la Grande Armée. C'est à ces circonstances que nous devons, outre l'admirable terre cuite de Dijon, le buste de *Napoléon* en uniforme, dont M. A. Camoin possède un exemplaire en plâtre supérieur au marbre du Musée de Versailles<sup>1</sup>. La preuve que la faveur dont jouissait Houdon persiste jusque sous l'Empire, c'est qu'on lui commande encore les bustes de l'*Impératrice Joséphine*, de la *Princesse Lucien Bonaparte*, des maréchaux *Ney* et *Soult*.

Les portraits de femmes de cette époque ne valent assurément pas les bustes ravissants de la comtesse de Sabran, de la comtesse du Moustier ou de la petite Louise Brongniart. On pense à Chinard plutôt qu'à Houdon devant des bustes comme ceux de la plantureuse actrice *Madame de Grandménil*, appartenant à M. Camoin qui vient de retrouver à Toulouse la trace du portrait disparu de la *Princesse de Salm*. Notre intérêt se porte surtout vers les portraits intimes, tels que ceux de *Sabine Houdon*, la fille aînée de l'artiste, qu'il a représentée à tous les âges : à dix mois, à quatre ans, à quinze ans. Germain Bapst, avait cru reconnaître dans un buste de l'ancienne collection Joseph Bardac, acquis par M. le comte d'Heucqueville, le portrait de la jeune fille en 1806, au moment où elle épousa Henri Pineu-Duval. Cette identification hasardeuse ne résiste pas à une comparaison avec le charmant buste en terre cuite de la collection de M. Jean Perron qui évoque Sabine à quinze ans. D'ailleurs nous savons pertinemment, grâce à un exemplaire en plâtre appartenant à M. le comte Jean de Segonzac, le nom véritable du modèle qui a posé devant l'artiste : c'est la *Comtesse de Montjay*, fille du marquis de Cramazel, Introduceur des ambassadeurs sous Louis XVI. Il faut donc renoncer définitivement à y voir un quatrième portrait de Sabine.

1. Ce plâtre, qui appartenait au colonel Bolnot, a figuré en 1921 au château de Malmaison.

Il nous reste un mot à dire des dessins de Houdon. On en exposait deux dont un, récemment publié par M. Vitry, appartient à M. Marius Paulme. Le second, prêté par la Bibliothèque de Besançon, paraissait non moins authentique, puisqu'on croyait y lire en toutes lettres la signature de Houdon. Mais un examen plus attentif démontre qu'il faut lire J.-B. Oudry ;



SABINE HOUDON A 15 ANS, TERRE CUITE

(Appartient à M. Jean Perron, Paris.)

la comparaison que nous avons faite avec un dessin signé du Louvre ne laisse aucun doute à cet égard.

\*  
\* \*

De cet examen rapide qui aurait pu prêter des à considérations générales, sur le génie de Houdon, mais auquel nous avons préféré laisser la précision

d'un compte-rendu critique, il ressort avec évidence que les expositions du Centenaire n'auront pas été sans résultats. Résultats pratiques d'abord, puisqu'elles auront servi à doter des œuvres d'intérêt public et notamment à enrichir la collection de moulages formée au Musée Houdon de la Bibliothèque de Versailles. Résultats moraux en ce sens qu'elles auront efficacement contribué à répandre la gloire d'un maître admirable, encore trop peu connu, qui se place dans l'histoire de la sculpture française sur le même plan que Jean Goujon, Puget, Carpeaux ou Rodin. Enfin résultats scientifiques puisqu'elles ont fait surgir des bustes disparus, éclairci maints problèmes d'attribution ou d'identification.

Il ne reste plus maintenant qu'à synthétiser ces recherches dans un ouvrage monumental, vraiment digne du maître, où toutes ses œuvres seront reproduites et commentées. Ce n'est pas une, mais deux monographies de ce genre qui nous sont promises pour cette année : juste revanche d'un grand artiste, qui, moins heureux que ses contemporains, a attendu trop longtemps son heure. M. Giacometti l'étudiera en expert et en praticien ; M. Paul Vitry en érudit et en historien. C'est ainsi qu'à l'hommage forcément éphémère des expositions qui passent s'ajoutera l'hommage plus durable du livre qui demeure.

LOUIS RÉAU





# LA SCULPTURE AUX SALONS

## I. — AU GRAND PALAIS



ONSERVATOIRE... plus encore qu'aux tableaux, ce mot peut s'appliquer à la sculpture réunie à la Société des Artistes Français, et ce n'est pas là, sans doute, l'un des moindres titres de gloire de cette Société.

Elle est pour la sculpture le conservatoire de l'effort monumental. Elle oblige les artistes à rêver de grandes choses, à tenter de les mettre au jour. Il ne s'agit point de discuter si la miette de Cellini vaut mieux que tel ou tel bloc qui n'est pas de Michel-Ange, chose non douteuse, mais bien de considérer le Salon tout entier comme la production annuelle d'un gigantesque atelier où chacun peine à la besogne et réalise au mieux sa tâche. Devant l'ensemble, vu de la sorte, on ne songe plus à critiquer : on s'incline.

Chaque année, une partie des sculptures ainsi produites s'en va à travers la France métropolitaine ou coloniale, affirmer une doctrine ou porter un enseignement. A quelques exceptions près, les monuments que font élever les collectivités sont d'abord montrés au Grand Palais. Il en est en 1928, comme les années précédentes.

La commémoration des victimes de la guerre fournit le thème principal sur quoi s'exerce l'imagination des sculpteurs. M. Paul Landowski expose une réduction du monument auquel il travaille et qui sera prochainement inauguré à Alger : une Victoire équestre, flanquée de deux cavaliers, l'un français et l'autre arabe, porte, avec eux, à bras levés, un pavois où repose le corps d'un soldat mort. Ils le présentent, comme une offrande, vers le soleil dont les rayons caresseront la gloire anonyme du héros. Derrière eux, parmi les lauriers, quelques personnages font face à la foule. Des conceptions de cet ordre, claires, expressives et simples à la portée de tous, sont bien dans la manière de M. Landowski pour qui la sculpture est moyen d'expression liée à une pensée littéraire. Pour lui, elle

est cela, plus que recherches rythmiques de formes nuancées. Qu'on le veuille ou non, qu'on s'en réjouisse ou le déplore, il y a deux sculptures, comme il y a, pour qui écrit, la prose et les vers. Certaine sculpture exige la pénombre, le coin abrité où la lumière vient doucement, sans heurt, caresser la forme et la faire palpiter, où elle crée l'illusion profonde de la vie, sculpture qui est comme une musique, et qui apporte, presque impérissable, fixée dans la matière, l'image de ce qui est, chez un être de chair, éminemment fugitif.

L'autre sculpture ignore ces transitions et ces douceurs. Elle veut se dresser dans le grand soleil, opposant à la brutalité de celui-ci des lignes volontaires. Elle règne par sa masse. Elle « raconte » au public et vise avant tout à s'imposer à son esprit. Tel le monument de M. Landowski. Il proclame, avec la gloire du mort, la force de l'union, qui permet aux cavaliers de deux races unies de subjuguer la Victoire et de s'arrêter en un même geste de pieux souvenir.

Sans doute est-il loisible de préférer l'admirable tête de soldat mort modelée par M. Desbois. Admirable, sublime et effarante, cette tête où déjà la décomposition a mis ses stigmates, trouant les orbites, serrant le nez, prêtant à la bouche un rictus macabre et plaquant sur les os la peau affaissée des joues. La lumière ici creuse, modèle avec âpreté. Elle appelle et crée l'émotion. Elle trouble et elle émeut. Elle n'enseigne pas. Cette sculpture est un symbole, mais ne vise pas au symbolisme. Ce n'est pas une idée qu'elle apporte et veut servir. Elle se suffit. Les moyens d'action sur le spectateur ne sont pas les mêmes que ceux de M. Landowski. Nulle comparaison de l'une à l'autre ne saurait être faite. On reste, avec elle, dans la tradition de Rodin.

L'esprit monumental et didactique que gardent les Artistes Français a dicté aussi le projet de M. Moreau-Vauthier : *A ses héros, à la France, le Maroc reconnaissant*. Le sculpteur hisse sur une plateforme, en haut de deux escaliers successifs, une Victoire équestre, brandissant des lauriers, conduite par deux personnages à pied drapés dans leurs burnous, qui se tiennent aux côtés du cheval. Ce n'est pas l'idée du monument de M. Landowski bien qu'elle y fasse un peu songer. Dans l'esquisse de M. Moreau-Vauthier, les conducteurs pédestres forment, par leur masse, une sorte de bât traînant au sol et d'où les têtes surgiraient, mais ce n'est qu'une esquisse, d'après laquelle il ne faut pas juger trop vite. Les murs bordant les escaliers élevés sur un plan polygonal, les bornes, qui sont au départ, doivent être décorés d'innombrables médaillons, car les héros à célébrer sont nombreux. Voit-on, appliqué à chacun d'eux, le temps qu'a demandé, pour être mise au point, la tête cadavérique par M. Desbois ? Preuve encore, s'il était

nécessaire d'en apporter une, de la coexistence de deux sculptures qui ne se pénètrent pas et dont l'esprit est différent.

Si le symbolisme reste ainsi présent, il ne s'ensuit pas qu'il domine dans les monuments commémoratifs. *A la mémoire des Enfants de Lourdes morts pour la France* M. Mangue agenouille deux religieuses priant, l'une à la tête et l'autre aux pieds d'un lit mortuaire où repose un soldat mort,



TÊTE DE SOLDAT MORT, PAR M. DESBOIS

(Société nationale des Beaux-Arts.)

image simple, idée accessible à tous, et à quoi on pourrait appliquer sans violer beaucoup le sens du mot, le terme de naturalisme, si ce terme ne comportait une certaine âpreté expressive et une force qui ne sont pas présentes ici.

Le mot s'impose aussi devant la statue de l'instituteur Henri Legrand fusillé par les Allemands à Valenciennes le 23 février 1918. C'est un brave homme, chaussé de gros souliers, foulard au cou, pardessus jeté sur les épaules que montre le sculpteur, M. F. Desruelles. L'instituteur Henri Legrand, un héros obscur de la résistance à l'oppression, est debout, la tête légèrement inclinée. On devine devant lui le peloton d'exécution : la mort



est proche. La foule comprendra sans aucun doute cette attitude résignée, un peu rustique qui ira plus directement à son cœur que mainte effigie déclamatoire.

Un chasseur à pied, coiffé du béret, équipé, sac au dos, les deux mains reposant sur le canon de son fusil fut sculpté par M. Vermare pour le *Monument aux diables bleus*. La figure ne manque pas d'accent. Elle pourrait convenir à tout monument célébrant les chasseurs à pied et n'évoque nullement l'âpre période de la dernière guerre. C'est une figure passe-partout, simplement, et qui se prêterait à toutes les réductions.

L'idée de grandeur doit naître spontanément à la seule vue d'une reproduction. La taille d'une statue n'y est pour rien. L'esprit de l'artiste, s'il la porte avec soi, doit créer cette idée et la faire naître. C'est elle qui fait le monument et lui confère sa puissance. On n'imagine pas le *Chant du départ* de Rude réduit aux dimensions d'un biscuit de Sèvres. En revanche on voit très bien, dans cette matière, la figure charmante de M. Sarrabezolles qui symbolise l'*Amitié franco-belge* : une jeune femme, torse nu, tenant à ses côtés les deux drapeaux, dont elle réunit les plis dans ses mains jointes, portées à ses lèvres pour un baiser fervent. La pierre dresse cette figure en ses dimensions naturelles, mais l'esprit de l'artiste est tourné vers le charme, et non vers la majesté qu'exigerait un pareil thème.

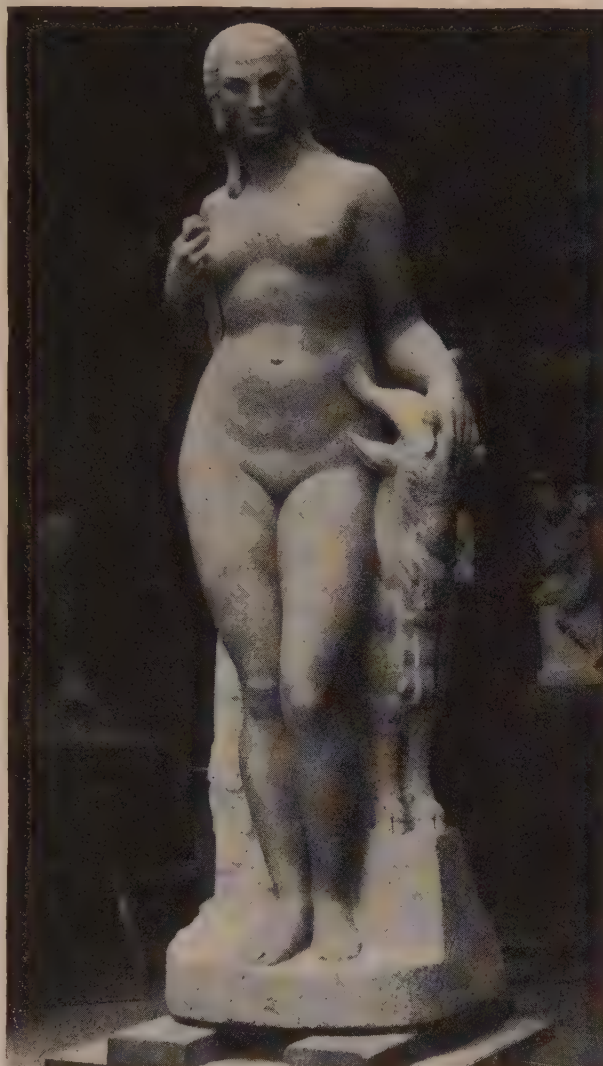
Il semble bien aussi que la figure en pied du *Capitaine Madon*, monument par M. Gaston Broquet qui fut érigé à Bizerte, se prêterait sans peine à une réduction. M. Broquet aime le pittoresque et ceci constitue à la fois son charme et sa faiblesse ; son charme parce qu'il y a dans ses figures une vie qui échappe à la plupart de celles qui les entourent dans des expositions comme celle-ci ; sa faiblesse, parce qu'il semble oublier le but monumental qu'il poursuit.

La statue équestre du *Maréchal Foch* par M. Malissard est nettement médiocre. Le monument composé pour la ville de Saint-Étienne du Rouvray par M. Robert Delandre : le *Retour au foyer* est bien groupé ; il apparaît robuste, d'un beau bloc qui fera bel effet dans le plein air d'une place publique.

D'autres monuments s'éloignent de l'idée de guerre et commémorent des gloires pacifiques. Le *Praxitèle* de M. Carli s'oppose au *Rembrandt* de M. Alliot. Ailleurs, apparaît de peu d'intérêt *Madame Harel*, qui inventa le camembert et dont M. Lhoest modela l'image. M. Alliot apporte encore un *Semeur* détaché d'un tableau de Millet, tandis que M. Schweitzer, au pied d'une stèle qui supporte le buste du peintre Lhermitte, assied, muni de sa faux et dans la même attitude que celle qu'on peut voir dans le tableau du Luxembourg, le moissonneur attendant sa paie popularisé par la reproduction. Le peintre mort apporte ainsi au sculpteur la figure principale de son

propre monument, M. Schweitzer lui a emprunté d'une façon heureuse et a créé de la sorte une collaboration, usuelle d'ailleurs en pareil cas.

Je marquais, il y a un instant, combien l'idée de grandeur apparaît rare dans la statuaire. Ce qui domine, c'est la grâce, une grâce traditionnelle, fruit des longs efforts de la race et qui est un peu dans la sculpture française comme la politesse dans la société. Cette grâce règne, apporte son charme. On la trouve au Salon des Tuileries, comme au Salon des Champs-Élysées. C'est elle qui dicta le *Souvenir* de M. Ottavy, une femme un genou à terre appuyée à une stèle dans une attitude quelque peu de convention. C'est elle qui dicta la *Jeune fille* de M. Pierre Le Faguays, figure couverte aux jambes seulement d'une draperie qui a des raideurs de bouclier ; et la *Pomone* de M. Gilbert-Privat, et la *Diane* de M. Raymond Rivoire et la *Jeune femme* de M. Morenon, et maintes autres statues, comme celles-là de mérites divers et que domine l'*Artémis* de M. Cormier, debout, belle de ses formes pleines, une



ARTÉMIS, PAR M. CORMIER

(Société des Artistes français.)

Artémis aux approches de la maturité à qui l'auteur a prêté, comme accompagnateur, un bouc, au lieu et place du lévrier ou de la biche traditionnels.

Cette même grâce française pare les figures de M. Quesnel et le nu accroupi de M. Pierre Traverse ; elle se reflète sur la *Suzanne au bain*

de M. Louis Botinelly, Suzanne au bain qui s'écarte du thème coutumier ; elle est allongée, demi-assise sur le sol, et deux bambins tirent à eux la draperie qui la couvrait, formant un aimable groupe qui conviendrait à merveille à l'embellissement d'un jardin ou à l'ornementation d'un parc, comme, d'ailleurs, la plupart des statues plus haut citées. C'est parmi celles-ci qu'il faudrait choisir, le jour où les crédits permettraient de remplacer, dans nos parcs nationaux, les statues qui s'effritent, oui parmi elles, et non point en faisant exécuter des répliques de statues antérieures, en remplaçant par leurs copies, plus ou moins parfaites, les figures dont le rôle est terminé et que la destruction atteint.

Cette grâce française, on en pourrait noter les reflets, même dans les œuvres assez nombreuses qui s'inspirent de thèmes provinciaux. Le régionalisme est servi par quelques artistes attachés à leur province qui se plaisent à étudier et décrire les types et les costumes paysans. Il y a de la tendresse, une tendresse rude et bougonne dans la façon dont M. Carvin reproduit une *Vieille ménagère* occupée à éplucher des légumes. Il y en a plus encore dans la rudesse de la *Vieille briarde* assise, dos voûté, les mains jointes posées sur son tablier, entre ses genoux, attitude familière du repos paysan où viennent s'inscrire les efforts accumulés, les mille travaux de la terre et que M. Niclausse décrit avec un sentiment recueilli et profond. Plus loin, M. Nicot apporte une *Vieille bretonne de Saint-Brieuc* et une aimable figure d'*Évangéline*, jeune campagnarde étonnée de surgir de la pierre.

M. Quillivic, groupant autour d'un calvaire toutes les femmes bretonnes, leur assignant à chacune un état particulier, faisant de l'une la fille, la sœur, la veuve ou la mère ou la fiancée d'un marin, d'un soldat, d'un pêcheur, en spécifiant que telle a perdu deux enfants, telle autre son mari et son frère, semble obéir à des préoccupations extra-sculpturales et atteindre aux rives néfastes de la littérature ; il n'en reste pas moins que, prise à part, chaque figure est d'un pudique et joli sentiment et qu'ici encore se marque la continuité d'une tradition qui fait qu'à travers tous remous, les caractéristiques de la pensée de la race se marquent dans l'œuvre d'art, et que les figures de M. Quillivic apparaissent comme les descendantes de celles que ses ancêtres taillèrent, sur la vieille terre de Bretagne, pour exprimer leur foi et embellir d'autres calvaires.

\*  
\* \*

Quelques sculpteurs poursuivent une stylisation qui se marque par des plis sévères, par l'accentuation de certaines lignes plus creusées, par les chevelures aux ondulations conventionnelles, par la volonté d'unir, chaque fois que le sujet le permet, les produits du sol à l'homme qui les cultive.



Une volonté de composition ornementale reste présente à leur esprit. Il en



LE PRINTEMPS, PAR M. FOURNIER DES CORATS

(Société des Artistes français.)

est ainsi de la statue de la *Paix* par M. Descatoire, qui s'avance, portant sur son bras droit une corbeille de fruits; ainsi il en est du *Printemps* et de l'*Automne* par M. Fournier des Corats, destinés à un départ d'escalier et que

l'on verrait très bien aussi supportant les battants de la porte d'un parc, toutes



BUSTE DE JEUNE FILLE, PAR M. FIX-MASSEAU

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

deux accroupies, un genou au sol et qui, dans leur cheveux formant corbeille,

soutiennent, l'une, le *Printemps*, des fleurs, l'autre, l'*Automne*, des fruits.

La volonté décorative, qui marque une renaissance et souligne si heureusement l'influence de l'exposition de 1925, nous vaut un intéressant relief par M. Silvestre, un fronton où le Commerce, sous les traits de Mercure, réunit l'Agriculture et l'Industrie placées à ses côtés. Elle nous vaut aussi l'*Omphale et Hercule* de M. Tegner, figures heurtées et découpées, qui marquent dans la sculpture ce néo-classicisme de l'École des Beaux-Arts dont les tableaux apportent chaque année de pitoyables exemples.

Le portrait en sculpture est l'un des attraits du Salon. On pourrait dire qu'année après année toutes les personnalités parisiennes viennent l'une après l'autre, figurer au Grand Palais sous les espèces du plâtre, du marbre ou de la pierre. Portraits quelconques, pour la plupart, et qui ne vont pas au-delà d'une ressemblance superficielle, mais portraits qui entretiennent un certain goût de l'étude, qui obligent l'artiste à observer, à ne pas se confiner dans la facile stylisation des formes et à prendre conscience du caractère individuel de chaque physionomie, comme il devrait, au même titre, prendre conscience du caractère différent de chaque forme qu'il modèle. Au nombre de ces effigies, un buste de femme par M. Fix-Masseau, dans la tradition de Rodin, avec un modelé de tendresse nuancée, où la lumière glisse avec douceur sur les chairs qu'elle anime, est parmi les meilleurs. La petite tête en marbre blanc de M<sup>lle</sup> Descourtieux par M. Cassou est gracieuse et délicate et les mêmes qualificatifs peuvent s'appliquer à la pierre taillée par M. Descautoire : *Buste de Madame L. E.* Il y a de la vigueur nerveuse dans le buste d'homme de M. Harold Parker, et M. Bouchard a fait de M. Joseph Caillaux une effigie nerveuse et volontaire, tandis que M. Denys Puech prête à M. Coty des douceurs de communiant dans la blancheur d'un marbre immaculé. Auprès, le buste de M. Forain par M. de Monard, celui de M. Léopold Bellan par M. Saulo, celui de M. Bouju par M. Jean Magrou, celui de M. de Féraudy par M. Jean Maillard ou celui du professeur Branly par M. Sallé ne vont guère au-delà d'une honnête médiocrité.

Sans doute, pourrait-on citer de nombreux bustes : ceux par MM. Le Flecher, Loyau, Sicard, Mouret, d'autres encore, mais comment dire l'impression de monotonie qu'apportent ces portraits, hissés sur leurs socles en tous recoins du Grand Palais ? Ils sont si nombreux et semblent si pareils qu'on risque fort de passer auprès de certains sans leur prêter toujours l'attention qu'ils méritent.

## II. — AU PALAIS DE BOIS

Et ceci n'est pas particulier au Grand Palais. On pourrait continuer l'énumération des bustes qui y sont exposés par l'énumération de ceux qui sont placés au Palais de Bois, et qui font partie de l'apport de la sculpture, au



Salon des Tuileries. Là, MM. Joachim Costa, Lamourdedieu, Daniel Bacqué, Henry-Arnold, Vléric, Pommier, Raphaël Schwartz, Fischer, Maurice Monnier, Raymond Martin, René Carrière, Michelet, Pisschen, Marcel Gimond, Pierre Poisson et quelques autres montrent aussi leurs dernières œuvres dans l'art du portrait, mais, en général, ce n'est pas le portrait officiel qui fleurit en cet endroit, c'est le portrait intime et familial, de telle sorte qu'en regardant ces bustes, on se soucie moins du modèle et qu'on s'intéresse peut-être plus à la sculpture.

Il n'y a guère parmi eux que celui d'une personnalité « bien parisienne », le buste de M. Gabriel Boissy, rédacteur en chef de *Comœdia*, par M. Joachim Costa. M. Costa, délaissant la taille directe dont il s'est fait le protagoniste, l'a modelé et fait couler en bronze, un bronze d'aspect romain, qui fait songer à certaines effigies impériales et apporte le caractère extérieur du modèle plus qu'il ne retrace sa psychologie et ne révèle ses tendances intimes.

Une tête de jeune fille au nez mutin et aux yeux vifs, dont la blondeur pare de délicatesse la rondeur des joues pleines, fait honneur à M. Marcel Gimond. M. Poisson qui, depuis la guerre, n'avait guère montré que des œuvres ou des fragments d'œuvres monumentales a voulu, cette année, se manifester comme décorateur et portraitiste. Mises à part quatre jolies compositions décorant des plaques de propreté, son apport se compose de trois bustes, amoureuxment modelés, où la chair est souple, où l'on devine le sang qui court sous l'épiderme : un adolescent, une jeune fille, une jeune femme, tous également expressifs qui viennent prendre place dans la grande lignée du portrait français. Cette lignée se continue en dépit de certains prophètes annonçant périodiquement sa décadence au nom d'un idéalisme qui devrait aller au-delà des formes naturelles, les masquer, les transformer sous prétexte de les exalter ou d'en multiplier l'expression.

L'idéalisme ne consiste pas à répudier la nature. Il ne peut trouver qu'en elle la base sûre de ses élans. Plus que toutes les autres expressions d'art, la statuaire lui est asservie; voudrait-on par hasard réserver le mot d'idéal aux seules sculptures oviformes ou déchiquetées qui se réclament de la géométrie et dont quelques exemples sont aux Tuileries pour rappeler que ce salon accueille toutes les tendances ? Mais ce mot, refusera-t-on de l'appliquer, par exemple, à la statuette élancée et fine qu'a taillée, avec son élégance coutumière, M. Auguste Guénot, dont les figures, plus statiques, plus pudiques peut-être, que celles que Pajou et Falconet modelèrent pour la joie de leurs contemporains, n'en continuent pas moins auprès de nous la grâce du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que celles de M. Gimond se rattachent plus aux tendances du XVII<sup>e</sup> siècle et, en leurs recherches décoratives, pourraient grandement contribuer au décor de nos demeures ou de nos jardins.

Le réalisme, qui se complait à analyser avec plaisir des formes flétries, ce réalisme qui dicta à Rodin son *Eve* magnifique et pitoyable, n'attire la tendresse que de rares sculpteurs. Se rattachant à lui, il n'y a guère qu'une



LES SAINTES FEMMES, PAR M<sup>lle</sup> HÉLÈNE GUASTALLA

(Société des Artistes français.)

œuvre : un corps de vieille, modelé par M. Apartis, intéressante étude, mais qui ne vaut tout de même pas les éloges que certains lui ont prodigués. En ce salon encore, ce sont les recherches gracieuses qui dominant, qu'elles se manifestent dans l'élancement d'une figure apportée par M. Eric Grate, dans la sveltesse d'un corps de jeune fille dressé par M. Popineau, dans la saveur fraîche de certain petit torse par M. Kogan, dans la *Sérénité* de M. Rothlis-

berger ou qu'elle tende vers une expression plus mûrie comme dans la *Fécondité* de M. Lamourdedieu.

Mais l'œuvre capitale en cet ordre d'idée, au Salon des Tuileries — et peut-être dans les deux salons —, est le torse de femme apporté par M. Drivier, torse coupé à mi-cuisses, privé de ses bras et qui, par sa composition même, par son déhanchement et aussi par la plénitude des formes, fait songer à la *Vénus de Milo*, sans que ce rapprochement, dû à une rencontre fortuite et non à un calcul volontaire, lui puisse nuire en rien.

Il faut regretter, et sans doute l'artiste le regrette-t-il lui-même, que cette figure soit incomplète, que M. Drivier ne l'ait pas poursuivie jusqu'au bout en ses moindres détails, de façon à montrer, dans une sorte d'apothéose, les formes féminines en leur maturité. Car, tel, ce torse apparaît comme un magnifique fruit humain, dont la splendeur a été traduite à l'heure de son apogée. A voir le visage, qui n'est peut-être pas la partie la meilleure de cette figure et qui est cependant fort beau, on pourrait y lire comme la prescience angoissée du déclin et du néant qui attend une beauté parvenue à son terme. M. Drivier rejoint ici l'art grec soucieux d'exprimer la vie et d'en retracer les nuances, en les multipliant de telle sorte que, fondues l'une dans l'autre, chacune contribue à l'unité suprême. Il a suivi la nature, d'aussi près qu'il a pu : les chairs sont souples et les muscles frémissent comme si le sang les parcourait.

Ce souci de vérité se retrouve, sous une autre forme, dans l'envoi de M. Mateo Hernandez. On sait la place qu'a prise parmi nous cet artiste venu d'Espagne qui montrait récemment, dans les salles du Musée des Arts décoratifs, l'ensemble de ses œuvres. M. Hernandez taille directement les matières les plus dures, sans études préliminaires, sans repères préalables et n'a peut-être jamais manié la glaise ou la plastiline. Parmi les statues qu'il expose, une des plus belles est celle de *Dick*, berger allemand, qui se tient couché, la tête droite, prêt à répondre à un appel ; elle a été taillée dans un beau granit sombre. On ne saurait traiter la matière avec plus de vigueur nerveuse, ni exprimer plus intensément la force souple de l'animal. Cette sculpture, comme la plupart des autres de M. Hernandez, peut prendre place auprès des sculptures les plus réputées de l'Egypte ou de l'Assyrie. M. Hernandez, lui aussi, veut rester aussi près qu'il se peut du modèle ; son désir est d'exprimer la vie avec le plus d'intensité possible, d'étudier le modèle avec une parfaite humilité et d'arriver à l'art sans rien sacrifier de ce que ses yeux lui permettent de voir et de ce qu'il admire, avec une amoureuse ferveur, de toutes les forces de son âme.

L'esthétique de M. François Pompon n'est point la même. Elle se complait dans des abstractions, dans des jeux subtils de l'esprit qui n'hésite pas à



accentuer les formes lorsqu'il le juge nécessaire. Et le résultat est aujourd'hui très remarquable aussi : sa petite *panthère* de pierre tendre est une des sculptures les plus intéressantes des Tuileries où l'animal semble devenir un modèle à la mode, exprimé d'une façon un peu molle par M. Hilbert, avec une nervosité spirituelle par M. Pierre Lasserre et avec des mérites divers par MM. Ilmari, Bar et Martinie.

Ne cherchons pas aux Tuileries la sculpture monumentale. Seul la repré-



ARTÉMIS. PAR M. RIVOIRE

(Société des Artistes français.)

sente ici un groupe de M<sup>me</sup> Yvonne Serruys pour le monument d'Albert Samain, mais la plupart des exposants sont réfractaires à l'effort que supposent pareilles tentatives abordées avec courage par les artistes des Champs-Élysées. Il est vrai que les sculpteurs réunis au Palais de Bois sont parmi ceux à qui rarement échoit l'aubaine d'une commande. Aussi leurs œuvres sont-elles en général de dimensions réduites. En revanche, toutes les matières sont par eux utilisées. L'amusant et pittoresque *Joueur d'accordéon* de M. Loutchansky est taillé dans le bois, M<sup>me</sup> Mika Mikoun apporte des portraits en faïence vernissée, et si on voulait étendre un peu les limites de la sculpture, on pourrait y annexer les amusants oiseaux bleus, jaunes ou

émeraude, soufflés dans le verre par M. Jean Sala. Ici, comme d'ailleurs au Grand Palais, il faut noter l'importance de plus en plus grande que prend, dans la sculpture, un matériau nouveau : le ciment. Baptisé de noms variés, il revêt, selon sa composition, l'aspect des pierres les plus diverses et arrive à un degré tel de mimétisme que beaucoup se laissent prendre à ses apparences. Mais il ne semble pas jusqu'à présent qu'il atteigne à l'homogénéité de la matière dont il veut prendre la place. La désagrégation le guette et sa fragilité reste grande. Peu de véritables artistes se plaisent à recourir à ses services.

C'est au Salon des Tuileries, où il préside la section de sculpture que M. Bourdelle expose avec le plus de régularité, année après année.

M. Bourdelle est le seul de nos sculpteurs que hantent des préoccupations architecturales. Aussi est-il parfois malaisé de comprendre certains partis-pris de ses statues sans en connaître la destination. *Sapho* assise, tête penchée, tient une lyre que ses doigts prolongent. Les plis de sa robe apparaissent arbitraires en leur profondeur et même en leur rythme, mais... en sa place définitive, la statue n'aura-t-elle pas là un élément de vigueur voulue et cherchée par l'artiste? Certaines délicatesses de la forme sont absorbées par la grande lumière. Certaines figures ne se montrent bien que dans la pénombre, ne l'oublions pas. Que M. Bourdelle se préoccupe du grand jour, qu'il rêve pour ses sculptures certains emplacements et les modèle de telle sorte qu'elles y doivent surgir en toute leur force expressive, on ne peut que l'en féliciter. Oui, il y a deux sortes de sculpture... et celle que poursuivent bien des artistes en ce Salon dernier-né est trop souvent dominée par les préoccupations qui dirigent les peintres, lesquels, pour la plupart, cherchent avant tout la qualité de la matière picturale et se soucient assez peu de la composition et du sujet, ces peintres dont nous regarderons les œuvres dans un prochain et dernier article...

RENÉ-JEAN

REMARQUES  
SUR DES  
PORTRAITS DE FAMILLE PEINTS PAR DEGAS  
A PROPOS D'UNE VENTE RÉCENTE

---



DANS le numéro de *Beaux-Arts* du 1<sup>er</sup> décembre dernier a paru un article que mon ami, M. P.-A. Lemoisne, si érudit dans la matière, a consacré au portrait de Degas par lui-même récemment acquis par le Musée du Luxembourg. Il n'y a aucun doute sur la date (1855) qu'il lui assigne, en se référant à un carnet de dessins de l'artiste, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, où se trouvent un croquis pour ce tableau et un croquis du portrait de son frère René, portrait qui a figuré également à la vente de la succession René De Gas le 10 novembre 1927. J'ajoute que je peux confirmer la date de ce dernier portrait, ayant en ma possession un dessin de Degas, représentant son frère René, qui est une étude pour la toile vendue le 10 novembre et qui est daté, de la main de l'artiste, de 1855. Tout cela s'accorde parfaitement.

Mais je demande la permission de présenter ici quelques observations au sujet de la date à laquelle on doit placer le grand tableau du Musée du Luxembourg, *La Famille Bellelli* (ou *Belleli*)<sup>1</sup>. M. P.-A. Lemoisne, s'appuyant sur les remarquables études de M. Paul Jamot<sup>2</sup>, dit dans son article que ce tableau a été peint entre 1860 et 1862. Je crois avoir une part de responsabilité dans la fixation de ces dates. En effet, lorsque nous avons

1. Degas a orthographié le nom des deux façons.

2. *Degas*, par Paul Jamot, 1 vol. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1924.



organisé l'Exposition Degas à la Galerie Petit en 1924, MM. P.-A. Lemoisne, Ernest Rouart et moi et lorsque j'en ai rédigé le catalogue, en essayant de classer les œuvres exposées dans l'ordre chronologique, je n'avais que très peu de renseignements au sujet des œuvres anciennes de Degas, de ses



PORTRAIT DE RENÉ DE GAS (1855)

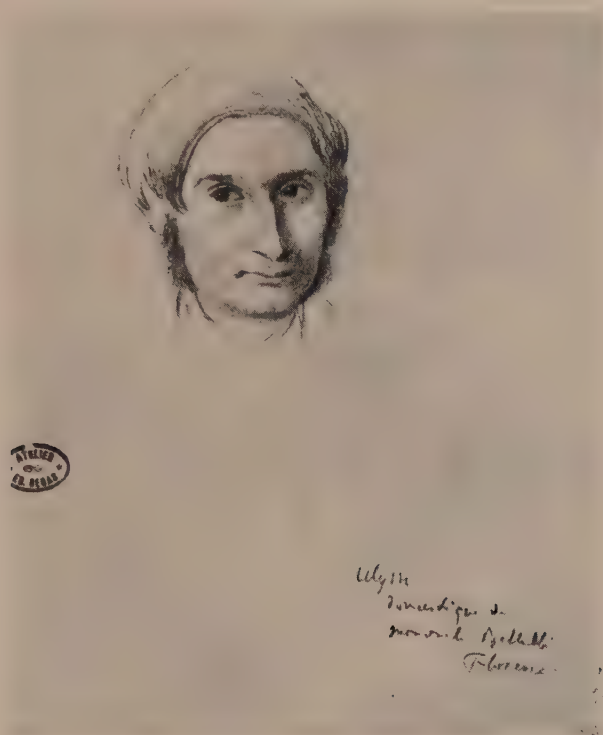
ÉTUDE A LA MINE DE PLOMB

(Collection Marcel Guérin.)

portraits de famille surtout. J'ai recueilli et reproduit des indications qui m'ont été données par M. Vincent Imberti, un marchand de Bordeaux ; il avait eu entre les mains des portraits de famille importants<sup>1</sup> peints par

1. M. Imberti a possédé également le portrait d'une vieille dame et de ses deux

Degas, entre autres le portrait en buste du baron Bellelli (n° 9 du catalogue de l'exposition) qui est incontestablement de la même époque que le grand tableau du Luxembourg et auquel j'avais assigné, d'après M. Imberti la date de 1862. J'avais par conséquent donné la même date à la toile du Luxembourg. Les indications de M. Imberti m'étaient parvenues presque à la veille de l'exposition et je les avais imprimées dans une feuille



PORTRAIT D'ULYSSE (1859)

DESSIN A LA MINE DE PLOMB

(Collection Marcel Guérin.)

d'*addenda et errata* en tête du catalogue, sans avoir eu le temps de les contrôler. Cependant je signalais dans cette même feuille d'*addenda et errata* l'existence d'un dessin qui m'avait été montré peu de jours auparavant et qui est aujourd'hui dans ma collection; sur ce dessin, Degas avait écrit de sa main : « *Portrait d'Ulysse, domestique de mon oncle Bellelli, Florence 1859* ».

filles, qui est aujourd'hui dans la collection de M. David Weill (n° 64 du catalogue de l'exposition) et la jeune fille au châle vert, qui est à la National Gallery, Millbank, à Londres.

C'était déjà un précieux jalon. Or, à la récente vente de la succession René De Gas figurait, sous le n° 7, un dessin au fusain, portant, de la main de Degas également, la mention : « *Madame Dembowski, <sup>1</sup> sœur de mon oncle Belleli (sic), Florence 1858* », dessin que je ne connaissais pas en 1924 au moment de l'exposition.



PORTRAIT DE M<sup>me</sup> DEMBOWSKI (1858)

(Vente René De Gas, 1927.)

Degas est-il allé deux fois à Florence, en 1858 et en 1859 ? Y a-t-il passé, en une seule fois, ce qui est plus vraisemblable, l'hiver 1858-1859 ? Il y a, en tout cas, séjourné assez longtemps vers cette époque et il est probable qu'il a exécuté, en même temps que les deux dessins que nous venons de citer, la série des études au crayon ou au fusain d'après les divers membres

1. Et non Dombrowski comme transcrivait inexactement le catalogue.



de la famille Bellelli (la baronne Bellelli, les petites filles, etc.), dont une partie est dans les cartons du Musée du Luxembourg, une partie entre mes mains et dont on a vu passer le reste à la vente de la succession René De Gas le 10 novembre dernier. Tous ces dessins sont du reste très voisins les uns des autres, et par le style et par l'exécution. Vraisemblablement le jeune artiste a peint aussi pendant ce même hiver 1858-59 le portrait en buste du baron Bellelli (n° 9 du catalogue de l'Exposition Degas) dont nous avons



MAIN GAUCHE DE LA BARONNE BELLELLI  
DÉTAIL DU PORTRAIT DE FAMILLE (1859)

(Musée du Luxembourg.)

parlé plus haut et les études des deux petites filles, celle de la collection Doucet (n° 10 du catalogue de l'exposition) et celle de la collection Kelekian (n° 11 du même catalogue).

Je suis donc tout naturellement amené à conclure que le grand tableau du Musée du Luxembourg, représentant *La Famille Bellelli*, qui est l'aboutissement de toutes ces études dessinées et peintes, a été exécuté à la même date, c'est-à-dire en 1859, et on ne voit pas de raisons de penser que Degas, ayant achevé tout son travail de préparation en 1859, ait attendu deux ou trois ans pour peindre le tableau.

Degas est né en 1834; il n'avait donc que vingt-cinq ans lorsqu'il a entrepris cette grande composition. Cela ne peut étonner que ceux qui ne connaissent

pas ses œuvres antérieures. M. Paul Jamot, dans ses études déjà citées, a montré que les portraits gravés, dessinés et peints de Degas par lui-même, exécutés entre 1854 et 1857 révèlent une étonnante maturité et que certains d'entre eux, le portrait à l'eau-forte de 1855 notamment, sont des chefs-d'œuvre. Il ne connaissait pas, lorsqu'il a publié son livre, le portrait peint de Degas en chapeau mou et blouse d'atelier qui m'appartient (il est sans doute aussi de 1855), ni peut-être celui que le Louvre vient d'acheter



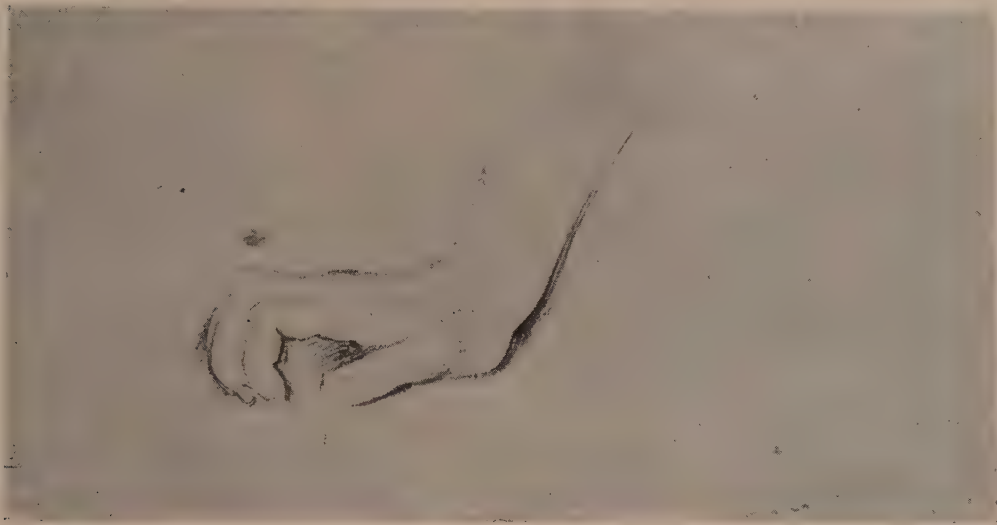
ÉTUDE POUR LES MAINS DE LA BARONNE BELLELLI  
(POSTÉRIEURE AU GRAND TABLEAU)

(Musée du Luxembourg.)

et auquel M. Lemoisne a très exactement donné cette même date de 1855. Ces deux tableaux donnent aux raisonnements de M. Paul Jamot une nouvelle force. Nous ajouterons que, par contre, le grand portrait de *La Famille Bellelli* n'est pas exempt de gaucheries ni de faiblesses dénotant l'inexpérience d'un si jeune artiste. Les mains de la baronne Bellelli, dans le grand tableau du Luxembourg manquent de relief et de modelé; les jambes et les pieds des petites filles sont raides et plats; la tête de la baronne Bellelli semble collée au cadre accroché au mur; le baron Bellelli n'est pas « dans l'air » et rentre dans la cheminée; le petit chien qui est au

premier plan, à droite, n'a pas le relief qu'il devrait avoir, vu sa position en avant du fauteuil du baron. Tout l'ensemble, du reste, manque des vigueur que Degas a su si bien poser dans ses œuvres plus récentes, lui qui est devenu un maître dans l'art de modeler et de faire tourner les figures dans l'espace.

En ce qui concerne l'exécution des mains, on pourrait dire que Degas était déjà à cette époque expert dans l'art de dessiner et de peindre des mains puisque en effet, dans la même salle du Musée du Luxembourg où se



ÉTUDE DE MAIN POUR « M<sup>lle</sup> FIOCRE DANS LE BALLET DE LA SOURCE »

DESSIN A LA MINE DE PLOMB (1868)

(Collection Daniel Halévy.)

trouve le grand portrait, est accrochée une étude peinte des mains de la baronne Bellelli dont le dessin et le modelé sont d'une grande beauté. Or, j'ai la conviction que cette étude est postérieure au grand tableau. Degas conservait ses toiles par devers lui et ne les considérait jamais comme terminées ; leurs défauts lui apparaissaient nettement à mesure qu'il progressait dans son art. En ce qui concerne les mains notamment, qui sont la partie faible de ses œuvres de jeunesse<sup>1</sup>, il a redessiné celles de son tableau de *Mademoiselle Fiocre dans le ballet de la Source* (Salon de 1868), probablement une douzaine ou une quinzaine d'années<sup>2</sup> après avoir peint cette

1. Voir le portrait de Degas par lui-même et le portrait de sa sœur M<sup>me</sup> Morbilli, acheté par le musée du Luxembourg à la vente de la succession René De Gas.

2. M. Daniel Halévy se rappelle avoir entendu souvent Degas vers 1880 ou 1882 parler



toile dont les mains et les pieds lui paraissaient à juste titre défectueux (un de ces dessins est dans ma collection ; un autre dans celle de M. Serge André). Il est donc très probable qu'il a refait une étude pour les mains de la baronne Bellelli bon nombre d'années après l'exécution de son grand tableau, (peut-être vers l'époque où il a peint le portrait de M. et M<sup>me</sup> Morbilli qu'on vient de voir aussi à la vente de la succession René De Gas et où les mains sont d'un dessin et d'un modelé admirables). Il est clair du



ÉTUDE DE MAIN POUR « M<sup>lle</sup> FIOCRE  
DANS LE BALLET DE LA SOURCE »  
DESSIN AU FUSAIN  
REHAUSSÉ DE PASTEL (VERS 1880-82)  
(Collection Marcel Guérin.)

reste que les mains de l'étude du Luxembourg ne sont pas les mains de la même femme que celle du grand tableau ; elles sont bien plus allongées, plus nerveuses ; elles sont sillonnées de veines très apparentes et les ongles y sont peints avec grand soin. Dans le grand tableau la main droite de la baronne, posée sur l'épaule de sa petite fille, est courtaude et disgracieuse ; quant à sa main gauche, elle est presque informe (voir la reproduction p. 375). Enfin dans l'étude la main gauche ne porte pas de bague tandis qu'il y en a plusieurs dans le grand tableau ; dans l'étude il y a, sous la main, des touches de couleurs blanche et rouge qui ne représentent plus le col ou le tablier à guimpe de la petite fille, ni l'ouvrage de tapisserie ou de broderie sur lesquels les mains de la baronne Bellelli se détachent dans le grand

tableau ; ces touches n'ont été posées là que pour donner des notes et rappeler les rapports de couleurs tels qu'ils existent dans le grand tableau. C'est à dessein que je ne parle pas de la signature de cette étude ; M. Jamot a fait remarquer dans son livre qu'elle est d'une écriture très postérieure à l'époque du grand tableau et ceci confirme ma thèse.

Une dernière remarque pour finir : le cadre accroché au mur, à droite de la tête de la baronne Bellelli dans le grand tableau, contient un dessin

de ses études de mains dont il était très préoccupé ; il faisait des dessins et des études peintes de mains, en s'attachant à tous les détails (les ongles en particulier).

à la sanguine représentant le père de Degas, Auguste de Gas (frère de la baronne Bellelli), en casquette et les yeux baissés, comme si il lisait. Ce dessin est semblable à une petite toile inachevée qui a passé à la vente de la succession René de Gas sous le numéro 94 (et qui primitivement n'avait pas été attribuée à Degas par les experts) et à une eau-forte dont une épreuve conservée à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, porte, de la main de Degas, la mention : « *Naples 1857* ». Degas aurait donné ce dessin à sa tante Bellelli peu après l'avoir fait et il a placé dans son tableau la tête du frère à côté de celle de la sœur.

Je n'ai pas voulu, en écrivant ces lignes, engager avec mes amis MM. P.-A. Lemoisne et Paul Jamot une discussion qui pourrait paraître oiseuse si l'on songe qu'il ne s'agit, pour la date d'un tableau, que d'une différence de deux à trois ans. C'est peu évidemment. Mais quand il est question d'une toile si importante dans l'œuvre de Degas que le portrait de la famille Bellelli du Musée du Luxembourg et surtout quand on cherche à préciser autant que cela est possible la chronologie des œuvres d'un artiste, il est intéressant de mettre en relief des documents peu connus qui peuvent fixer certains points de la carrière d'un des plus grands peintres français du XIX<sup>e</sup> siècle.

MARCEL GUÉRIN

## BIBLIOGRAPHIE

Gustave COHEN. — **Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion, joué à Mons en 1501.** Paris, Champion, 1925. In-8°, CXXVIII-728 p. et 5 pl. (Publ. Univ. de Strasbourg.)

Quoique ce livre intéresse plus l'histoire de la littérature dramatique que celle des beaux-arts, comme la mise en scène fait partie de ceux-ci, il ne doit pas passer inaperçu dans cette revue. D'un livret de régisseur de la Bibliothèque de Mons, signalé dès 1869, mais non utilisé, M. Cohen a tiré une foule de renseignements qui confirment et complètent les données générales de son ouvrage classique de 1906 sur l'*Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*. A vrai dire Mons n'est pas en France et en 1501 nous ne sommes pas au Moyen Age. Mais les principes de la mise en scène médiévale, de même que le texte poétique des mystères ne connaissent pas les frontières politiques et ont évolué très lentement; l'on retrouvera donc ici tout l'essentiel de l'aménagement matériel du « théâtre » du Moyen Age : scène longue de 40 mètres et divisée en *mansions*, dont plusieurs changeaient d'affectation au cours de la représentation, de manière, avec l'aide de pancartes et de décors appropriés, à figurer 70 lieux différents; parc pour les spectateurs debout; *hourt* bordant l'emplacement réservé aux spectateurs debout; trucs traditionnels dont plusieurs ont survécu jusque dans la féerie contemporaine, le tonnerre (cuve remplie de pierres, remuée par des manivelles), les visages barbouillés de minium, les vagues, le pigeon de l'arche avec son fil à la patte, etc. Tous les textes sont publiés, commentés, préfacés, « indexés » avec un savoir et un soin méticuleux, servis par une excellente exécution matérielle. Et le tableau si vivant que M. Cohen

nous trace de la représentation donnée en 1500 à Amiens, en 1501 à Mons, sera reproduit presque sans changement, un demi-siècle plus tard, sur les miniatures de Valenciennes (1547) et de Jehan Fouquet.

T. R.

Musée des Arts décoratifs. — **L'Art de l'Islam**, par Raymond KÖEHLIN et Paul ALFASSA. **La Céramique**, par R. KÖEHLIN. Paris, Morancé (Coll. des Documents d'Art), s. d. [1928]. In-8° carré, 63 pages et 49 planches, dont 10 en couleurs.

Si pendant longtemps il a été difficile, pour les lecteurs qui connaissent seulement la langue française, d'étudier les arts de l'Orient musulman, désormais leur tâche sera bien simplifiée. Ils pouvaient déjà consulter les deux albums de l'*Orient musulman au Musée du Louvre* (1922), le petit volume sur les *Arts musulmans* (1926), et la nouvelle édition (1927) du *Manuel d'art musulman*, par M. Migeon. Et au moment où les collections du Louvre deviennent encore plus accessibles, grâce au *Guide des Collections de l'Orient musulman*, par M. Georges Salles et M<sup>lle</sup> Ballot (sous presse) voici que M. Köechlin commence à faire connaître celles du Musée des Arts décoratifs.

Le plan qu'il a adopté est celui des volumes similaires de la collection des Documents d'Art : les principales pièces de chaque série sont décrites isolément et reproduites, après que la série elle-même a fait l'objet d'un commentaire d'ensemble, accompagné d'une bibliographie. Ce genre de publication, vraiment excellent, permet aux simples curieux de se rappeler les objets, et aux travailleurs de les étudier.

Le présent album est l'un des meilleurs de la série; il eût été difficile de mieux



résumer l'état actuel de nos connaissances sur la céramique de l'Islam, sujet pourtant très vaste et très compliqué, qui embrasse bien des pays et bien des siècles. Les collections des Arts décoratifs diffèrent d'ailleurs de celles du Louvre, qui (par suite d'une entente entre les deux musées) porte plus spécialement ses efforts sur les époques archaïques.

Tout en rendant pleine justice à l'activité et aux efforts de l'éditeur, nous regrettons que certaines des planches en couleurs ne fassent pas aux objets qu'elles reproduisent tout l'honneur qu'ils mériteraient.

Quand le second album (cuivres, ivoires, bois, etc.) et le troisième (tissus) auront paru, le public saisira toute l'importance et la variété de nos collections parisiennes d'art musulman. Et il aura — sur le papier — la claire vision de l'effet magnifique que produiraient ces collections, si un dictateur aux Beaux-Arts les réunissait un jour. J. M. V.

LOUIS RÉAU. — **Histoire de l'expansion de l'art français** (II). Belgique, Hollande, Suisse, Allemagne, Bohême, Hongrie. Paris, Laurens, 1928. In-8°, VIII-332 p., 40 gravures hors texte.

Dans ce volume comme dans le précédent — consacré à l'expansion de l'art français dans le monde slave et oriental — M. Réau donne plus que ne promet son titre. Il ne se contente pas, en effet, de nous entretenir des artistes français établis à l'étranger, mais il parle aussi longuement des artistes étrangers établis en France. Sans doute on peut alléguer que dans certains cas des artistes se sont imprégnés d'un esprit nouveau, du nôtre, et, une fois de retour chez eux, l'y ont propagé; mais ces cas sont rares et ne concernent guère que des artistes venus *jeunes* étudier chez nous et revenus ensuite exercer leur art dans leur pays d'origine. En revanche, en quoi l'établissement durable à Paris d'un Van der Meulen, d'un Wille, d'un Riesener, d'un Hittorf, d'un Lehmann, pour ne citer que quelques noms, a-t-il contribué au rayonnement de l'art français aux Pays-Bas ou en Allemagne? Je crois donc qu'il y a là un défaut de méthode, mais même dans ses chapitres surérogatoires

M. Réau est si bien informé, si judicieux, son exposé est si attachant qu'on n'a pas le courage de lui en vouloir. Un livre aussi solide, aussi complet et, à bien des égards, aussi neuf ne s'analyse pas; on ne peut que conseiller de le lire et de le consulter comme le plus sûr des guides. Certaines pages m'ont particulièrement frappé: ce sont celles où l'auteur montre l'influence de la Révocation de l'édit de Nantes sur l'exode de nos artistes et, par conséquent, sur la propagation de notre art, en Hollande, en Saxe, en Prusse, en Hesse. Toute proportion gardée, l'expatriation forcée ou volontaire de David et de Rude en 1816, celles de David d'Angers en 1851, de Courbet en 1871 ont eu des effets analogues. Il y a un précédent beaucoup plus ancien. Lorsque vers le milieu du II<sup>e</sup> siècle, Ptolémée Physcon chassa d'Alexandrie les artistes et littérateurs frondeurs, il en résulta, dit un grammairien, une véritable renaissance de l'art et des lettres « en Grèce et dans les îles ». A quelque chose malheur est bon<sup>1</sup>.

T. R.

LOUIS RÉAU. — **Lexique polyglotte des termes d'art et d'archéologie**. Paris, Laurens, 1928. In-12, VII-175 p.

Le Congrès d'histoire de l'art, réuni à Paris en 1921, avait souhaité la publication d'un petit lexique d'archéologie monumentale en plusieurs langues, et la Commission de coopération intellectuelle avait songé à reprendre ce projet. Ce que ni l'un ni l'autre de ces groupements n'avait entrepris, un érudit très actif l'a réalisé. A vrai dire il n'a pas eu la prétention d'établir un véritable dictionnaire polyglotte d'art et d'archéologie; il a (très sagement) borné son ambition à faciliter aux travailleurs français la lecture des ouvrages étrangers, dont la consultation devient de plus en plus indispensable. Le moment n'est plus, en effet, où un savant pouvait s'en tenir à la connaissance de sa seule langue maternelle: « un érudit qui

1. L'ouvrage de M. Réau pourvu de substantielles bibliographies et d'un bon index est bien illustré et bien imprimé. La coquille la plus gênante est celle (p. 135 au bas) qui place l'incendie du Palatinat en 1618 (*sic*).

n'est pas polyglotte ne peut plus être aujourd'hui qu'un demi-savant ».

M. Réau, qui parle plusieurs des principales langues de l'Europe et qui en lit d'autres encore, a fait place dans son *Lexique* à douze langues, y compris le latin. Il n'a pas cherché à recueillir tous les termes d'art, car il a voulu que son lexique restât portatif ; mais il a, d'autre part, joint aux mots techniques de l'archéologie classique et médiévale le vocabulaire de la critique d'art moderne. Comme il s'est volontairement « borné à l'indispensable », on ne saurait lui reprocher telle ou telle lacune, car les spécialistes qui utiliseront son lexique en relèveront certainement. La seule critique que nous serions tenté de lui adresser serait d'avoir proportionné le nombre des termes enregistrés à l'importance scientifique de chaque langue. Si l'anglais occupe 23 pages, le russe 26 pages et l'allemand 40 pages, par exemple, le polonais n'en a que 7, et le tchèque, 3. Y avait-il vraiment avantage à recueillir un si petit nombre de mots ?

Comme ce volume, extrêmement utile, aura certainement une seconde édition, nous espérons que M. Réau complètera alors la plus longue de ses listes, et en donnera l'équivalent pour les diverses langues qu'il a choisies. On ne saurait, en tous cas, assez le remercier d'avoir publié ce livre, que bien peu de nos confrères auraient été capables de réaliser.

J. M. V.

G. OPRESCU. — **Géricault**. Paris, la Renaissance du Livre. In-8, 217 p., 20 pl.

Un Roumain, professeur à l'Université de Cluj, — Klausenbourg en Transylvanie — dédie à son compatriote le professeur Jean Cantacuzène cette histoire, fort bien écrite dans notre langue, d'un Normand de Mortain qui fut un grand peintre français. Fils d'un légiste, Géricault fit son éducation au lycée Louis-le-Grand (qui n'avait rien d'« impérial » en l'an IX, n'en déplaise à l'auteur.) Il dessine des chevaux en cachette chez Carle Vernet avant d'entrer dans l'atelier de Guérin. Son fameux *Officier de chasseurs* parut au Salon de 1812. En 1816 il visite l'Italie,

non moins épris d'antiquités que séduit par la « course des chevaux barbes ». Revenu à Paris où il fréquente Horace Vernet tout en découvrant les fauves du Muséum, il montre enfin au Salon de 1819 son *Radeau de la Méduse*. M. Oprescu détaille l'histoire du chef-d'œuvre et de ses esquisses ; promené en Angleterre d'où Géricault rapporta les chevaux du *Derby*, le tableau entra au Louvre dès 1824. Malade, vite usé, l'artiste dessine encore sur son lit de mort et disparaît à trente-trois ans, le 26 janvier 1824.

Sculpteur parfois, et lithographe qui de ce métier tout neuf fit un art original, Géricault fut un violent et un sensuel, dans sa vie et dans son œuvre. Homme de 1848 avant la lettre, et témoin de l'Épopée qu'il admirait, ce fils spirituel de Rubens et de Gros jugea sévèrement l'enseignement officiel. « Ni classique, ni romantique, il est moderne ». M. Oprescu, qui voit du dehors l'évolution de l'art français sous la Restauration, semble peu indulgent à cette époque de reconstruction nationale où s'épanouit le romantisme : il sait pourtant que nul n'obligea David à demeurer en exil, et que même dans le domaine des arts, l'« oppression » ne fut pas ignorée sous l'Empire.

CHARLES DU BUS

Robert DANIS. — **La première Maison royale de Trianon**. Paris, Morancé 1927, in-4, 32 p., 25 pl.

Dans une brochure élégamment présentée dont M. Pierre de Nolhac a écrit la préface, M. R. Danis, architecte en chef des Palais Nationaux, consigne le résultat de longues et patientes recherches sur l'éphémère *Trianon de porcelaine*, coûteuse folie du jeune roi Louis XIV, qui devait être remplacée au bout de dix-sept ans par le *Trianon de marbre*. Ce pavillon est un des plus curieux exemples du goût du XVIII<sup>e</sup> siècle pour les chinoiseries qu, si l'on préfère employer l'expression du temps, pour le « Lachinage » : La restitution qu'en propose M. Danis est un modèle d'érudition et de goût.

LOUIS RÉAU

# BIBLIOGRAPHIE

DES

## OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT L'ANNÉE 1928 (1<sup>re</sup> PARTIE)<sup>1</sup>

### I. — GÉNÉRALITÉS — ESTHÉTIQUE LÉGISLATION

BAYARD (E.). L'art de soigner les œuvres d'art. — Paris, Gründ. 2 vol. in-8, 320 p., 48 fig., 18 fr.

BRANDT (P.). Schaffende Arbeit und bildende Kunst. — Leipzig, Kröner. In-4. II. XV-318 p., 412 fig., 8 pl., 18 m.

CABANÈS (Dr). Esculape chez les artistes. — Paris, Le François. In-16, 403 p., 198 fig., 15 fr.

HUSSEY (C.). The picturesque. Studies in a point of view. — London, Putnam. In-8, 308 p., 30 pl., 25 sh.

HYSLOP (Th.-B.). Mental handicaps in art. — London, Baillière, Tindall and Cox. In-8, xxxiii-98 p., 3 sh. 6 d.

LASCARIS (P.-A.). L'éducation esthétique de l'enfant. — Paris, Alcan. In-8, 508 p., 50 fr.

LITTLEJOHNS (J.). Art in schools. — University of London Press. In-8, 170 p., fig., 25 pl., 10 sh. 6 d.

LYNCH (B.). Collecting. — London, Jarrolds. In-8, 79 p., pl., 5 sh.

ROUYEYRE (E.). Aide-mémoire des collectionneurs. — Paris, Gründ. In-8, 64 p., 180 fig., 16 fr.

VERNICOLOR. Emplois et propriétés des produits utilisés dans les beaux-arts et arts d'amateur. — Paris, Lefranc. In-16, 160 p., fig., 4 fr.

### II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE SITES D'ART

#### Généralités.

Antike Denkmäler. Hsg. v. Deutschen

Archæologischen Institut. — Berlin, de Gruyter. In-fol.

IV, 1. Denkmæler spætantiker Kunst. Hg. v. R. Delbrueck. 11 p., 10 pl., 60 m.

Art studies, medieval, Renaissance and modern. — London, Milford. In-8, 156 p., 56 pl.

(Harvard and Princeton Universities.)

BENKARD (E.). Das Selbstbildnis vom 15 bis zum Beginn des 18 Jh. — Berlin, Keller, 1927. In-8, 82-59 p., 101 pl., 12 m.

BRINCKMANN. Handbuch der Kunstwissenschaft. — Wildpark-Potsdam, Athenaion. In-4.

237, 239, 240. DROST (W.). Barockmalerei in den german. Ländern, H. 5-7 (pp. 193-344, fig., 2 pl.). — 238. Barockmalerei. FEUSNER-GRAU-TOFF, Romanische Länder, H. 2 (pp. 49-96, 3 pl.); chacun 3 m. 30

CALSOW (R.). Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik. — Berlin, Ebering. In-8, 112 p., 4 m. 40.

COULTON (C.-G.). Art and the reformation. — Oxford, Blackwell. In-8, 622 p., 28 pl., 25 sh.

DIEHL (Ch.). L'art chrétien primitif et l'art byzantin. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 60 p., 64 pl., 36 fr.

(Bibliothèque d'histoire de l'art.)

DUBLER (H.). Das Buch der Jahreszeiten. Einl. v. J. BERNHART. — München, Müller, 1927. In-4, xiv p., 192 fig., 20 m.

Fondation E. Piot. Monuments et mémoires publ. par l'Académie des Inscriptions... sous la direction de G. FOUGÈRES et E. MALE avec le concours d'A. MARGUILLIER... — Paris, Leroux. In-4.

XXIX. 1. 136 p., fig., 3 pl., 130 fr.

GUILLLOT (L.). Le cheval dans l'art. — Paris, Le Goupy. In-4, 220 p., 50 fig., 24 pl., 80 fr.

1. On a indiqué, dans la mesure du possible, le prix fort des ouvrages en monnaie nationale (francs français et suisses, belgas, marks-or, pesetas, couronnes, liras, livres sterling, dollars, florins, etc.).



- HOURTICQ (L.).** Enseignement secondaire : XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Images commentées. Classe de seconde. — Paris, Hachette. In-8, 139 fig., 7 fr. 50.  
— La vie des images. — Paris, Hachette. In-4, 400 fig., 16 pl., 75 fr.
- MÉLY (F. de).** Les dieux ne sont pas morts. — Paris, Leroux, 1927. In-8, 419 p., 255 fig.
- Monumenti antichi pub. per cura della R. Accademia dei Lincei.** — Milano, Hoepli. In-4.  
XXXI. 2-3, pp. 378-860, 48 pl., 155 fig., 345 l.
- OULMONT (Ch.).** Les lunettes de l'amateur (art moderne) — Paris, Grasset. In-16, 320 p., fig. et pl., 18 fr.
- RODENWALDT (G.).** Die Kunst der Antike (Hellas und Rom). — Berlin, Propyläen-Verlag, 1927. In-4, 712 p., 43 pl., 45 m.  
(Propyläen-Kunstgeschichte, 3.)
- Romantisme (Le) et l'art.** Préface de M. Ed. HERRIOT. — Paris, Laurens. In-8, 48 pl., 40 fr.  
(Conférences de 1927, par MM. L. Hauteccœur, M. Aubert, P. V. try, P. Jamot, A. Joubin, etc...)
- ROSENTHAL (L.).** L'art et les artistes romantiques. — Paris, Le Goupy. In-8, 80 fr.  
— Notre musée: l'art enseigné par les œuvres, des origines à nos jours. — Paris, Delagrave. In-4, 128 p., 200 fig., 28 fr.
- SPELTZ (A.).** L'ornement polychrome dans tous les styles historiques. — Paris, Defruit. 3 vol., 180 pl., 750 fr.
- WALDMANN (E.).** Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19 Jhd. — Berlin, Propyläen-Verlag, 1927. In-4, 653 p., fig., 51 pl., 45 m.  
(Propyläen-Kunstgeschichte, 15.)
- WORRINGER (W.).** Griechentum und Gotik, Vom Weltreich des Hellenismus. — München, Piper. In-4, 112 p., 122 fig., 14 m.
- Classement par pays.*
- Allemagne, Autriche.**
- BENZ (R.).** Renaissance und Gotik. Grundfragen deutscher Art und Kunst. — Iena, Diederichs. In-8, 179 p., 4 m. 60.
- CHRISOFFEL (U.).** Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck. — Augsburg, Filser. In-4, XII-233 p., 72 fig., 48 m.
- LÜBKE (W.).** Deutsche Kunstgeschichte. Neu bearb. v. A. Grebenlow. — Berlin, Eigenbrödler-Verlag, 1927. In-8, VIII-616 p., 327 fig., 10 m.
- SCHUBRING (P.).** Charakterköpfe deutscher Künstler. — Neu-Finkenkrug bei Berlin, Paetel, 1927. In-8, XI-122 p., 4 m. 50.
- SITWELL (S.).** German baroque art. — London, Duckworth. In-8, 109 p., 49 pl., 25 sh.
- TIETZE (H.).** Meister und Meisterwerke deutscher Kunst. — Wien, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. In-8, 159 p., 51 fig., 5 m. 50.
- Kunstdenkmäler (Die) des Kreises Angermünde.** Schriftl. E. BLUNCK. — Berlin, Wossische Buchhandl., 1927. In-4.  
2-3. Die Stadt Angermünde; Kloster Chorin. Von P. EICHHOLZ u. W. HOPPE. 106 p., fig., 8 pl., 7 m.  
(Die Kunstdenkmäler d. Prov. Brandenburg, III. 3.)
- Kunstdenkmäler (Die) von Bayern.** IV. Regierungsbezirk Niederbayern. Hg. v. F. MADER. — München, Oldenburg, 1927. In-4.  
4-17. GRÖBER (K.). Stadt u. Bezirksamt Deggendorf. Einl. v. A. MITTERWIESER. IX-323 p., 33 pl., 266 fig., 30 m.
- KARLINGER (H.), RITZ (J.-M.).** Bayerische Kunstgeschichte. — München, Knorr u. Hirth. In-8.  
I, VIII-231 p., 92 fig., 6 m.  
(Bayerische Heimatbücher, 5.)
- STOLZ (H.).** Das klassische Düsseldorf. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-8, VII-114 p., pl., 4 m. 80.
- BIRCHLER (L.).** Führer durch die Kunst des Stiftes Einsiedeln. — Augsburg, Filser, 1927. In-4, 40 p., 16 pl., 2 m.  
(Schweizer Kunstführer, 2.)
- BUBERL (P.).** Die Denkmale des politischen Bezirkes Hallein. Archivalischer Teil von F. MARTIN. Vorw. : D. FREY. — Augsburg, Filser. In-4. VII-292 p., 277 fig., 56 m.  
(Österr. Kunsttopographie, 20.)
- RITTER (H.).** Leipzig. — Berlin, Hübsch, 1927. In-4, XXVIII p., 78 fig., 12 m.
- MAHN (H.).** L. u. G. STRAUCH. Beiträge z. Kunstgeschichte Nürnbergs im 16-17 Jh. — Reutlingen Gryphius-Verlag. In-4, 85 p., 145 fig., 21 m.  
(Tübinger Forschungen zur Archäologie u. Kunstgeschichte, 8.)
- CLASEN (K.-H.).** Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preussen. — Königsberg, Gräfe u. Unzer. In-4.  
I. Die Bürgerbauten, XII-224 p., 115 fig., 16 pl., 10 m.
- COLIN (J.).** Les antiquités romaines de la Rhénanie. — Paris, Les Belles Lettres. In-4, 39 fig., 26 pl., 25 fr.  
(Les Cahiers rhénans, VI.)
- KLAPHECK (R.).** Eine Kunstreise auf dem Rhein von Mainz bis zur holländischen Grenze. — Düsseldorf, Schwann. In-4.  
Bd. II, IV : VII-191 et VIII-265 p., fig., 6 m.
- FEULNER (A.).** Rott am Inn. — Augsburg, Filser, 1927. In-8, 25 p., 16 pl., 2 m.  
(Deutsche Kunstführer, 11.)

FREY (D.). Die Denkmale des politischen Bezirkes **Schærding**, Archivalischer Tl. v. R. GUBY u. E. STRASSMAYER. — Wien, Filser. In-4, XXIII-280 p., 304 fig., 56 m.

(Österr. Kunsttopographie, 21.)

BEITZ (E.). Das heilige **Trier**. — Augsburg, Filser, 1927. In-4, 63 p., fig., 88 pl., 6 m.

UEBE (R.). **Westfalen**. Vorw. : E. RED-SLOB. — München: Delphin-Verlag. In-8, 47-80 p., 239 fig., 7 m. 50.

(Deutsche Volkskunst, 9.)

EISLER (M.). Das bürgerliche **Wien**, 1770-1860. Historisches Atlas... — Wien, Staatsdruckerei österr. Verlag, 1927. In-fol.

Lfg. 6. 21-24, pl., 101-120.

### Angleterre.

NEVILL (R.). **Romantic London**. — London, Cassell. In-8, 248 p., 8 pl., 12 s. 6 d.

PARSONS (F.-G.). The earlier inhabitants of **London**. — London, Palmer. In-8, 240 p., fig., 10 sh. 6 d.

### Espagne.

BOLDU (V.-S.), OLIVA (V.). Libre d'or del Rosaria **Catalunya**. Història... arqueologia, imatgeria, bibliografia. — Barcelona, O. de Vilanova. In-4, 380 p., 327 fig., 106 pl.

MÉLIDA (J.-R.). **Escorial**. — Barcelona, J. Thomas. In-8.

II, 16 p., 48 pl., 2 pes.

(El arte en España. XXII.)

CAMARASA (S.). Guia breve de **Toledo**. — Toledo, ed. « Arte », 1927. In-16, VIII-104 p., 2 pes.

GASCÓN DE GOTOR (A.). **Zaragoza**. — Barcelona, Thomas. In-8, 20 p., 48 fig., 2 p.

(El arte en España, 23.)

### France.

HARCOURT (Cte L. d') et MAUMENÉ (Ch.). Portraits de rois de **France**. (1226-1643). — Paris, Le Goupy. In-4, 48 pl., 400 fr.

RÉAU (L.). Histoire de l'expansion de l'art **français** : Belgique et Hollande, Suisse, Allemagne et Autriche, Bohême et Hongrie. — Paris, Laurens. In-8, 340 p., 40 pl., 40 fr.

BENOÎT (F.). **Arles** : ses monuments, son histoire. — Paris, La Pensée latine. In-8, 220 p., 165 fig., 20 fr.

FARGES (L.). La Haute-**Auvergne**. — Aurillac, Union sociale de la Haute-Auvergne. In-4, 172 pl., 45 fr.

BRUN (R.). **Avignon** au temps des papes : les monuments, les artistes, la société.

— Paris, A. Colin. In-16, 285 p., 8 pl., 30 fr.

(Collection Ivoire.)

GAUTHIER (J.). La **Bretagne** : sites, arts et coutumes. — Paris, Calavas. In-4, vi-50 p., 109 pl., 150 fr.

HENRIOT (E.). En **Provence**. — Paris, L. Delteil. In-4, 86 fig., 350 fr.

BROQUELET (A.). A travers nos provinces : **Provence** et Languedoc. Curiosités, sites, monuments. Préface de G. LENÔTRE. — Paris, Garnier. In-16, 308 p., 98 fig., 18 fr.

**Reims** au lendemain de la guerre, d'après les notes... de M. P. ANTONY-THOURET. Préface du cardinal LUÇON. — Paris, J. Budry. In-fol., 138 pl., 300 fr.

FAURE (G.). Aux bords du **Rhône**, de Lyon à Arles. — Grenoble, Arthaud. In-4, 207 fig., 27 fr.

(Les beaux pays.)

VARILLE (M.), LOISON (E.). L'abbaye de **Saint-Cheef** en Dauphiné. — Lyon, Masson. In-4, 20 pl., 35 fr.

### Italie.

RANDALL MAC-IVER (D.). The iron-age in **Italy**. — Oxford, Clarendon Press. In-8, XVIII-243 p., 48 pl., 84 sh.

SCHMARSOW (A.). **Italienische Kunst** im Zeitalter Dantes. — Augsburg, Filser. 2 vol. in-4, 207 p., 150 pl., 90 m.

WEINGARTNER (J.). **Bozner-Kunst**. — Bolzano, Vogelweider. In-8, 192 p., fig., 6 m. 50.

DUCATI (P.). Storia dell'arte **etrusca**. — Firenze, Rinascimento del libro, 1927. In-4, 589-xi p., 284 pl.

Studi **etruschi**. — Firenze, Rinascimento del libro, 1927. In-8, 588 p., 65 pl., 150 l.

GABBRIELLI (M.). **Prato**. Guida storica ed artistica della città e dei dintorni. Pref. di R. Papini. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-16, 200 p., 28 fig., 15 l.

CECCHELLI (C.). Il **Vaticano**. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-8, 120 p., 452 fig., 500 l.

HERMANIN (F.). **Rome** au Moyen Age. — Paris, Nilsson. In-8, fig. et pl., 40 fr.

(Les trésors d'art d'Italie.)

GUYER (S.). **Venedig**. Bauten und Bildwerke. — Augsburg, Filser, 1927. In-4, 25 p., 104 pl.

(Mirabilia mundi, 1.)

### Roumanie.

PETRANU (C.). Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger **Rumänen** im Lichte der bisherigen Forschung. — Cluj, Cartea Românească. In-8, 69 p., 33 fig., 130 lei.

*Russie.*

SALMON (A.). Art **russe** moderne. — Paris, Laville In-4, 150 fig., 45 fr.

BOROVKA (G.). **Scythian** art. — London, Benn. In-8, 111 p., 74 pl., 21 sh.

*Scandinavie.*

BECKETT (F.). **Danmarks** Kunst. — Kjöbenhavn, Koppel. In-8.  
II. Gotiken. 455 p., 486 fig.

BÖETHIUS (G.). Studier i den **Nordiska** Timmerbyggnadskonsten från Vikingatiden till 1800 Talet. — Stockholm, Fritz. In-8, 355 p., 375 fig., 25 kr.

*Asie.*

CONTENAU (G.). L'art de l'**Asie** occidentale ancienne. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 60 p., 64 pl., 36 fr.  
(Bibliothèque d'histoire de l'art.)

HARCOURT-SMITH (S.). **Babylonian** art. — London, Benn. In-8, 50 p., 76 pl., 21 sh.

GODARD (A.), HACKIN (J.), GODARD (Y.). Les antiquités bouddhiques de **Bamiyan**. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 116 p., 48 pl., 250 fr.  
(Mémoires de la délégation archéologique française en Afghanistan, II.)

**Chinese** art. — The Hague, Nijhoff. In-fol., 24 pl., 30 fl.

**Chinese** art. Introd. by R.-L. HOBSON. — London, Benn. In-8, 15 p., 100 pl., 30 sh.

TAFRALI (O.). La cité pontique de **Dionysopolis**. — Paris, Geuthner. In-8, 80 p., 16 pl., 40 fr.

Bagh (The) caves in **Gwalior** State. Foreword by L. BINYON. — London, India Society. In-8, 78 p., 26 pl., 40 sh.

CONTENAU (G.). Manuel d'archéologie **orientale**. — Paris, A. Picard. In-8.

I. Notions générales, histoire de l'art (art archaïque de l'Élam et de Sumer). 545 p., 357 fig., 60 fr.

MORGAN (J. de). La préhistoire **orientale**, p. p. L. Germain. — Paris, Geuthner. In-8.

III. L'Asie antérieure. VI-458 p., 3 pl., 380 fig.  
L'ouvrage complet, 300 fr.

*Afrique.*

CAPART (J.). Documents pour servir à l'étude de l'art **égyptien**. — Paris, à l'enseignement du Pégase. In-4, 89 p., 100 pl., 750 fr.

STEINDORFF (G.). Die Kunst der **Ägypter**, Bauten, Plastik, Kunstgewerbe. — Leipzig, Insel-Verlag. In-4, 329 p., 17 fig., 200 pl., 14 m.

QUIBELL (J.-E.), HAYTER (A.-K.). Excavations at **Saqqara** : Teti pyramid, North side. — Paris, Leroux. In-4, 44 p., 30 pl., 170 fr.

DAVIES (N. de Garis). Two Ramesside tombs at **Thebes**. — New-York, Metropolitan Museum of art. In-8, XIX-86 p., 42 pl.

CARTER (H.). The tomb of Tut-Ankh-Amon. — London, Cassel, 1927. In-8.  
II. 311 p., 153 fig., 31 sh. 6 d.

*Amérique.*

BASLER (A.), BRUMMER (E.). L'art **précolombien**. — Paris, Librairie de France. In-4, 50 p., 198 pl., 150 fr.

Art (L') **précolombien**. — Paris, Les Beaux-Arts. In-8, 60 fig., 40 pl., 10 fr.  
(Cahiers de la République des Lettres, XI.)

### III. — ARCHITECTURE ART DES JARDINS

BELLOT (Dom P.). Une œuvre d'architecture moderne. — Paris, Vincent. In-4, 116 fig., 300 fr.

DOERING (O.). Der christliche Altar, sein Schmuck und seine Ausstattung. Nach A. Schmid neu bearb. unter Mitwirkung v. L. BAUER. — Paderborn, Schöningh. In-8, XVI-352 p., 16 pl., 12 m.

Encyclopédie de l'architecture. — Paris, Morancé. In-4.

I. Constructions modernes, 12 p., 100 pl., 400 fr.

HANNIG (G.). Kultur und Kunst im Gartenbau. — Stettin, Fischer n. Schmidt, 1927. In-8, 18 p., 4 pl., 0 m. 75.

HILBERSEIMER (L.). Grosstadt-Architektur. — Stuttgart, Hoffmann. In-4, 106 p., 229 fig., 9 m. 50.  
(Die Baubücher, 3.)

HIRSCH (F.). 100 Jahre Bauen und Schauen. — Karlsruhe, Badenia. In-4.

Lfg. I, 48 p., fig., 4 m. — Comprendra environ 20 fasc.

HIRZEL (S.). Grab und Friedhof der Gegenwart. — München, Callwey, 1927. In-4, XII-150 p., 115 fig., 6 m.  
(Friedhof und Denkmal, I.)

JANTZEN (H.). Über den gotischen Kirchenraum. — Freiburg i. B., Speyer u. Kaerner. In-8, 20 p., 17 pl., 7 m. 50.  
(Freiburger Wissenschaftl. Gesellschaft, 15.)

MEYER (P.). Moderne Architektur und Tradition. — Zürich, Girsberger, 1927. In-8, 73 p., 105 fig., 5 fr.

RAZOUS (P.). Procédés modernes de construction. — Paris, Ducher. In-8, 224 p., 105 fig., 30 fr.

RUSSELL (A.-L.-N.). Architecture. — London, Chatto and Windus. In-8, 266 p., 16 pl., 7 sh. 6 d.

SINAN (P.). Ornaments pour façades en briques apparentes. — Paris, La Construction moderne. In-4, 20 p., 78 fig., 15 fr.



VIRETTE (J.). Sculptures et détails d'architecture moderne. — Paris, Sinjon. In-4. 2<sup>e</sup> série, 48 pl. 110 fr.

WALTJES (J.-G.). *Moderne Architectuur*. Amsterdam, Kosmos, 1927. In-4, 307 p., fig.

*Classement par pays.*

*Allemagne et Autriche.*

HORST (K.). Die Architektur der deutschen Renaissance. — Berlin, Propyläen Verlag. In-4, 327 p., 16 pl., 23 m.

HOFFMANN (L.). Wohlfahrtsbauten der Stadt **Berlin**. Text v. H. SCHMITZ. — Berlin, Wasmuth, 1927. In-4, 96 p., fig., 3 pl., 15 m.

BSTIELER (S.). Der **Brixener** Dom, seine Entstehung und Ausstattung. — Bresanone, Weger, 1927. In-8, III-207 p., 5 m.

REICHOW (H.). Alte bürgerliche Gartenkunst. Ein Bild des **Danziger** Gartenlebens im 17-18 Jh. — Berlin-Westend, Verlag, d. Gartenschönheit, 1927 In-4, 67 p., fig., 4 m.

(Bücher der Gartenschönheit, 10.)

KUTSCH (F.). Die Zisterzienserabtei **Eberbach**. — Wiesbaden, Dioskuren-Verlag, 1927. In-8, 36 p., fig., 12 pl., 3 m.

(Rhein. Kunstbücher, 4.)

SCHLEGEL (A.). Die Deutschordens-Residenz **Ellingen** und ihre Barock-Bauwerke. — Marburg a. d. Lahn, Kunstgesch. Seminar; Leipzig, Rohmkopf, 1927. In-4, VII-110 p., 18 m.

DIETZEL (S.). **Furtenbachs** Gartenentwürfe. — Nürnberg, Frommann. In-4, 79 p., 18 fig., 15 m.

KLEIN (W.). Die S. Johanneskirche zu **Gmünd**. — Frankfurt a. M., Brönnner. In-4, VII-140 p., 95 fig., 6 m.

(Gmünder-Kunst, 6.)

HOELSCHER (U.). Die Kaiserpfalz **Goslar**. — Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt, 1927. In-4, 189 p., fig., 29 pl., 36 m.

(Denkmäler deutscher Kunst. Die deutschen Kaiserpfälzen, I.)

ZELLER (A.). Frühromanische Kirchen-Bauten und Klosteranlagen der Benediktiner und der Augustiner-Chorherren nördlich des **Harzes**. — Berlin, de Gruyter. In-fol., x-73 p., 45 pl., 50 m.

DOERING (O.). Die Kirchen von **Halberstadt**. — Augsburg, Filser, 1927. In-8, 96 p., 55 pl., 4 m. 20.

(Deutsche Kunstführer, 10.)

ELSNER (A.). — **Iena**. — Berlin, Hübsch. In-4, XV-XII p. 49 pl., 12 m.

(Neue Stadtbaukunst.)

Architekt (Der) O. **Kaufmann**. Vorw. v. O. BIE. — Charlottenburg, Pollak. In-8, XVI p., 127 pl., 25 m.

LAUBE (R.). Das Grosskraftwerk **Klingenberg**... Einl. v. F. STAHL. — Berlin, Wasmuth. In-4, 96 p., fig., 15 m.

SCHIPPERS (A.). Das **Laacher** Münster. — Köln, Bachem, 1927. In-4, XI-112 p., 20 fig., 42 pl., 19 m.

Bau- (Die) und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt **Lübeck**. Hg. v. d. Denkmalrat. — Lübeck, Nöhring. In-4.

IV, 2, XX p. et pp. 343-655, fig., 46 m.

METZ (P.). Der Dom zu **Mainz**. — Augsburg, Filser, 1927. In-8, 120 p., fig., 3 m. 50.

(Kunstführer am Rhein und Mosel, 3.)

SIEVERS (J.). Das Palais des Prinzen Karl von Preussen, erbaut von K. F. **Schinkel**. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, 39 p., 24 pl., 3 m.

KLEINER (S.). **Schoenbornschloesser**... Stichwerke... hg. v. K. LOBMEYER. — Heidelberg, Winter, 1927. In-4, 50 p., fig., 58 pl., 50 m.

(Meister u. Werke d. rheinisch-fränkischen Barocks, I.)

Bau und Wohnung. Die Bauten der Weissenhofsiedlung in **Stuttgart**. Hg. v. Deutschen Werkbund. — Stuttgart, Wedekind, 1927. In-4, 152 p. fig., 7 m. 20.

(Werkbundbücher, 1.)

TAUT (M.). Bauten u. Pläne. Beitr. v. Dr. A. BEHNE. — Berlin, Hübsch, 1927. In-4, 80 p., fig., 12 m.

(Neue Werkkunst.)

IRSCH (N.). Die **Trierer** Abteikirche S. Matthias und die trierisch-lothringische Bautengruppe. — Augsburg, Filser, 1927. In-4, xv-307 p., fig., 55 pl., 20 m.

(Germania sacra. B. I a.)

SCHMID (H.), AICHINGER (H.). Die Bauten der Gemeinde **Wien** am Fuchsenfeld. Einl. v. A. WEISER. — Berlin, Hübsch, 1927. In-4, 80 p., 12 m.

(Neue Werkkunst.)

**Willi Baumeister**. Hg. v. W. GRÄFF. — Stuttgart, Wedekind. In-4, 64 p., 60 fig., pl., 7 m. 20.

*Angleterre.*

TIPPING (H. A.), HUSSEY (C.). **English homes**. — London, «Country Life». In-4.

Period IV. Vol. II. The work of sir J. **Vanbrugh** and his school. 1699-1736. In-8, 333 p., 479 fig.

CURZON OF KEDLESTON (Marquess). The personal history of **Walmer** Castle and its Lord Warden. Ed. by S. Gwynn. — London, Macmillan. In-8, 330 p. 43 pl., 28 sh.

*Espagne et Portugal.*

PUIG I CADAVALCH (J.). Le premier art roman. L'architecture en **Catalogne** et dans l'Occident méditerranéen aux <sup>x<sup>e</sup></sup> et <sup>x<sup>i</sup><sup>e</sup></sup> s. — Paris, Laurens. In-8, 176 p., 89 fig., 48 pl. 40 fr.

HAUPT (A.) Geschichte der Renaissance in **Spanien** und **Portugal**. — Stuttgart, Neff, 1927. In-4, xi-203 p., 148 fig., 12 m. 50.

(Geschichte der neueren Baukunst, 10.)

*France.*

COLAS (R.). Les styles de la Renaissance en **France** dans l'architecture et la décoration des monuments. — Paris, chez l'auteur. In-4, 64 p., 160 pl., 100 fr.

GEBELIN (F.). Les châteaux de la Renaissance. — Paris, les Beaux-Arts, 39, rue La Boétie. In-4, 308 p., 221 fig., 125 fr.

(L'art français.)

LASTEYRIE (R. de). L'architecture religieuse en **France** à l'époque gothique. Publ. par M. AUBERT. — Paris, A. Picard. 2 vol. in-8, 1148 p., 1170 fig., 200 fr.

SAINT-SAUVEUR (H.). Châteaux de **France**. Paris, Massin. In-fol.

VIII. Bretagne. 40 pl., 115 fr.

VACQUIER (J.). Les anciens châteaux de **France**. — Paris, Contet. In-fol.

1<sup>re</sup> série. La Touraine : Amboise, Chenonceau, Ussé. 12 p., 39 pl., 160 fr.

PONCHEVILLE (A.-M. de). La cathédrale d'**Amiens**. — Paris, Bloud et Gay. In-8, 56 p., 80 fig., 4 fr. 75.

(Bibliothèque catholique illustrée, 9.)

GEORGE (J.). GUÉRIN-BOUTAUD (A.). Les églises romanes de l'ancien diocèse d'**Angoulême**. — Paris, imp. Kapp. In-4, 303 fig., carte, 100 fr.

LAMBERT (E.), SOUPRE (J. et J.). Maisons du pays **basque**. — Paris, Sinjon. In-4, 56 pl., carte, 100 fr.,

LESUEUR (P.). Dominique de Cortone, dit le **Boccador** Du château de Chambord à l'Hôtel de ville de Paris. — Paris, Laurens. In-8, 200 p., 6 fig. 12 pl., 25 fr.

GRUYER (P.). Retables et jubés **bretons**. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 45 fig., 5 fr.

(Memoranda.)

TERRASSE (Ch.). Le château de **Chenonceau**. — Paris, Laurens. In-16, 96 p., 45 fig., plan, 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France.)

MICHON (L.-M.), MARTIN DU GARD (R.). L'abbaye de **Jumièges**. — Paris, Laurens. In-16, 104 p., 31 fig., plan, 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France.)

BENOÎT (F.). L'abbaye de **Montmajour**. — Paris, Laurens. In-16, 96 p., 44 fig., plan, 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France.)

AUBERT (M.). Notre-Dame de **Paris**, architecture et sculpture. — Paris, Morancé. 2 vol. in-fol., 24 p., 67 pl., 350 fr.

JARRY (P.). La guirlande de **Paris** ou maisons de plaisance des environs au <sup>xvii<sup>e</sup></sup> et au <sup>xviii<sup>e</sup></sup> s. — Paris, Contet, In-fol., 12 p., 35 pl. 135 fr..

(Région Sud.)

MONTORGUEIL (G.). Les eaux et les fontaines de **Paris**. — Paris, Payot, In-8, 12 pl., 40 fr.

(L'art et le goût.)

ALGOUD (H.). En **Provence**, documents d'architecture. — Paris, Sinjon. In-4, 48 pl., 100 fr.

— Mas et bastides de **Provence**. — Marseille, Detaille. In-4, 160 p., 200 pl., 130 fr.

GROMORT (G.). **Provence**, Constructions rurales. — Paris, Vincent. In-4., 56 pl., 125 fr.

(Petits édifices, 4<sup>e</sup> série.)

NITSCH (G.). L'hôtel de ville de **Rennes**. — Rennes, Larcher. In-8, 72 p., 38 pl., 25 fr.

HAMANN (R.). Das **Strassburger Münster** und seine Bildwerke, beschrieben v. H. WEIGERT. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-4, vi-118 p., fig., 89 pl., 28 m.

GROMORT (G.). Le hameau de **Trianon**, histoire et description. — Paris, Vincent. In-8, 48 pl., fig., 60 fr.

*Grèce.*

Fouilles de **Delphes** faites par l'École française d'Athènes. — Paris, E. de Boccard. In-4.

II. Topographie et architecture : la terrasse du temple, par M. F. COURBY. Fasc. 3, 331 p., fig. et pl., 75 fr.

*Hollande.*

BEHRENDT (W. C.). Die **holländische Stadt**. — Berlin, Cassirer. In-4, 108 p., fig., 12 m.

*Italie.*

GIGLIO-TOS (E.). La basilica d'**Assisi**. — Torino, Artigianelli, 1927. In-fol.

II. Affreschi, 20 p., pl., 30 l.

ANTHONY (E. W.). Early **Florentine** architecture and decoration. — London, Milford. In-8, 109 p., 82 pl., 23 sh.

LOUKOMSKI (K. G.). Andrea **Palladio**, sa vie, son œuvre. — Paris, Vincent. In-8, 132 pl., 90 fr.

(Les grands architectes.)

Cozzo (G.). *Ingegneria romana*. — Roma, Mantegazza. In-8, 320 p., 227 pl., 140 fr.

HOFMANN (Th.). *Entstehungsgeschichte des St Peter in Rom*. — Zitthaus, Münch. In-fol., xi-298 p., 125 fig., 60 m.

PARIBENI (R.). *La villa Adriana a Tivoli*. — Milano, Treves. In-16, 61 fig., 2 plans, 8 l.

(Il flore dei musei e monumenti d'Italia.)

VALENTI (T.). *La chiesa monumentale della Madonna delle Lagrime a Trevi (Umbria)*. Pref. di M. Faloci Pulignani. — Roma, Desclée. In-4, 61 fig., 40 l.

MORI (G. de). *Chiese e chiostri di Vicenza*. — Vicenza, Galla. In-16, 130 p., 245 fig., 10 l.

#### Scandinavie.

FISKER (K.). YERBURY (F. R.). *Moderne dænische Architektur*. Einl. v. A. Rafn. — Berlin, Wasmuth, 1927. In-4, 12 p., 100 pl. 34 m.

#### Suisse.

*Bürgerhaus (Das) in der Schweiz. La maison bourgeoise en Suisse*. — Zürich, O. Füssli. In-4.

19. Kanton Thurgau, LVI p., 96 pl. 20 m.

LÜTHI (M.). *Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen Schweiz*. — Zürich, O. Füssli, 1927. In-4, 89 p.

NICOLAS (R.). *Die Burgen der deutschen Schweiz*. — Frauenfeld, Huber, 1927. In-8, 119 p., 48 fig., 8 fr. 50 suisses.

CHOISY (L. F.). *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*. — Genève, imp. Atar, 1927. In-8, iv-71 p., fig., 2 fr. 50.

ESCHER (K.). *Die beiden Zürcher Münster*. — Frauenfeld, Huber, 1927. In-8, 109 p., 11 fig., 64 pl., 6 m. 80.

(Die Schweiz im deutschen Geistesleben, 50-51.)

#### Europe orientale.

GRABAR (A.). *La décoration byzantine*. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-8, 48 p., 32 pl., 18 fr.

(Architecture et arts décoratifs.)

EVANS (Sir A.). *The palace of Minos at Knossos*. — London, Macmillan. In-fol. II, 1-2, 844 p., fig., 31 pl., plans, 7 l. 7 sh.

PRASCHNIKER (C.). *Parthenon-studien*. — Augsburg, Filser. In-4, xvi-254 p., 136 fig., 28 pl., 40 m.

#### Asie.

MARCHAL (H.). *Guide archéologique aux temples d'Angkor*. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-8, 118 p., 16 pl., fig., cartes 30 fr.

HAVELL (E. B.). *Indian architecture*. — London, Murray. In-8, 282 p., 130 pl., 42 sh.

ENLART (C.). *Les monuments des croisés dans le royaume de Jérusalem: architecture religieuse et civile*. Préface de P. LEON. — Paris, Geuthner. In-4.

T. 1 (atlas), 205 pl.; l'ouvrage complet, 500 fr.

#### Afrique.

SCHAEFER (H.). *Ägyptische und heutige Kunst und Weltgebäude der alten Ägypter*. — Berlin, de Gruyter. In-4, xv-128 p., 129 fig., 4 pl., 10 m.

GAUTHIER (A.). *Le temple de Kalabchah*. — Paris, Leroux. In-4, Fasc. 4, 8 pl., 160 fr.

(Service des antiquités de l'Égypte: les temples immergés de la Nubie.)

#### Amérique.

TALLMADGE (T. E.). *The story of architecture in America*. — London, Allen and Unwin. In-8, 311 p., 23 pl., 16 sh.

### IV. — SCULPTURE

ALP (E.). *Die Kapitelle des 12 Jh. im Entstehungsgebiete der Gotik*. — Detmold, Meyer, 1927. In-8, 77 p., 42 fig., 6 m.

ARNDT (P.). LIPPOLD (G.). *Griechische und römische Porträts*. — München, Bruckmann. In-fol., pl. 108-110 (Nos 1071-1100), 5 p., 30 pl.

BASLER (A.). *La sculpture moderne en France*. — Paris, Crès. In-16, 114 p., 75 fig., 35 fr.

(Peintres et sculpteurs.)

BEENKEN (H.). *Bildhauer des 14 Jhd. am Rhein und in Schwaben*. — Leipzig, Insel-Verlag, 1927. In-4, 284 p., 150 fig., 15 m.

(Deutsche Meister.)

BENOIST (Luc). *La sculpture romantique*. — Paris, la Renaissance du livre. In-16, 24 pl., 15 fr.

(A travers l'art français.)

BLÜMEL (C.). *Griechische Bildhauerarbeit*. — Berlin, de Gruyter, 1927. In-4, vii-78 p., 18 fig., 43 pl., 36 m.

(Jhb. d. dt. archæol. Instituts, Erg. H. 11.)

BRAGAGLIA (A. G.). *Scultura vivente*. — Milano, l'« Eroica ». In-8, 275 fig., 20 l.

BRUNN (H.), BRUCKMANN (F.). *Denkmäler griechischer und römischer Sculptur*. Text v. P. ARNDT u. G. LIPPOLD. — München, Bruckmann. Gr. In-fol.

Lfg. 142-143, 11 p., 10 pl., 50 m.

CLASEN (K. H.). *Gotische Holzplastik in Ostpreussen*. — Königsberg, Gräfe u. Unzer. In-4, 4 p., 8 pl., 1 m. 50.

(Bilderhefte d. deutschen Ostens, 2.)



ERNST (R.), GARGER (E.). Die früh- und hochgotische Plastik des Stefansdoms. — München, Piper. In-4, 15 p., 150 pl., 72 m.

(Denkmäler deutscher Kunst.)

Escultura (La) en Andalucia. — Sevilla, Laboratorio de Arte, 1927. In-fol.

I, 1 p., 10 pl., 12 pes.

(Facultad de filosofía y letras de la Universidad.)

ESDAILLE (K. A.). English monumental sculpture since the Renaissance. — London. In-8, 179 p., 34 pl., 10 sh. 6 p.

(Society for promoting Christian knowledge.)

LEFRANÇOIS-PILLON (M<sup>me</sup> L.). Les sculpteurs de Reims. — Paris, Rieder. In-4, 140 p., 60 pl., 16 fr. 50.

(Maîtres de l'art ancien.)

MARTIN (K.). Die Nürnberger Steinplastik im xiv. Jh. — Berlin, Cassirer, 1927. In-4, 163 p., 120 pl., 85 m.

(Denkmäler d. deutschen Kunst: II. Plastik.)

MARTINIE (A. H.). La sculpture. — Paris, Rieder. In-8, 132 p., 24 pl., 15 fr.

(L'art français depuis vingt ans.)

OTTO (G.). Die Ulmer Plastik der Spätgotik. — Reutlingen, Gryphius Verlag. In-4, 312 p., 384 fig., 30 m.

PICARD (Ch.), LA COSTE-MESSELIÈRE (P. de). Sculptures grecques de Delphes. d'après les documents du musée de Delphes. — Paris E. de Boccard. In-4, 52 p., 81 pl., 400 fr.

(Fouilles de l'école française d'Athènes.)

TZIGARA-SAMURCAS (A.). Izvoade de crestături ale taranului roman. Modèles de sculpture du paysan roumain. — Bucarest, Socec. In-fol.

I, 40-4 p., 115 fig., 50 pl., 25 m.

ULBRICH (A.). Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ende des 16 Jh. bis gegen 1870. — Königsberg, Gräfe u. Unzer. In-4.

H. 5-6, p. 257-384, 8 pl., 15 m.

WEIGERT (H.). Die Stilstufen der deutschen Plastik, 1250-1350. — Leipzig, Rohmkopf, 1927. In-4, IV-137 p., 37 pl., 20 m.

#### Classement par artistes.

SEGARD (A.), Albert **Carrier-Belleuse**. 1824-87. — Paris, Champion. In-16, 87 p., 15 fr.

CALDERINI (M.). Carlo **Marochetti** scultore. 1805-67. — Torino, Paravia. In-4, 66 p., 67 pl., 60 l.

TROESCHER (G.). Conrat **Meit** von Worms. Ein rheinischer Bildhauer der Renaissance. — Freiburg in Br., Urban-Verlag, 1927. In-4, 72 p., 56 pl., 60 m.

CHIRIOTTI (E.). **Michelangelo** Buonarroti. — Torino, Paravia. In-16, 56 p., fig., 4 l.

(La piccola ghirlanda, B, 62.)

GERSTENBERG (K.). Hans **Multscher**. — Leipzig, Insel-Verlag. In-4, 266 p., 175 fig., 18 m.

(Deutsche Meister.)

DESMAROUX (H.). L'œuvre du sculpteur **O'Connor**. — Paris, Librairie de France. In-8, 120 p., 115 fig.

FIERENS (P.). Henry **Parayre**. — Paris. Les écrivains réunis. In-12, 64 p., 20 fig., 12 fr.

(Artistes contemporains, 2<sup>e</sup> série.)

MICHALSKI (E.). Balthazar **Permoser**. — Frankfurt a. M., Iris-Verlag, 1927. In-8, 29 p., 100 fig., 6 m.

(Iris-Kunstbücher, 4.)

REY (R.). François **Pompon**. — Paris, Crès. In-16, fig., 30 fr.

(Peintres et sculpteurs.)

NOSTITZ (H.). **Rodin** in Gesprächen und Briefen. — Dresden, Jess, 1927. In-8, 106 p., fig., 12 pl., 15 m.

MACKOWSKY (H.). J. G. **Schadow**, Jugend und Aufstieg, 1764-97. — Berlin, Grote, 1927. In-4, XIV-418 p., 102 pl., 26 m.

#### V. — PEINTURES — DESSINS

##### MOSAÏQUES — VITRAUX

ASHBEE (C. R.). Caricature. — London, Chapman and Hall. In-8, 187 p., 114 pl., 21 sh.

(Universal art series.)

BECKER-EMMERLING (L.). Die Technik der Miniaturmalerei auf Elfenbein und Pergament. — Ravensburg, Maier, 1927. In-8, 70 p., 3 pl., 2 m. 50.

BLANCHET (A.). La mosaïque. — Paris, Payot. In-8, 240 p., 24 pl., 75 fr.

(L'art et le goût.)

BOSSARDT (F.). Die Wandmalereien im Franziskanerkloster in Freiburg (Schweiz). — Zürich, Berichthaus, 1927. In-8, x-41 p., fig., 5 pl.

BRETON (A.). Le surréalisme et la peinture. — Paris, Nouvelle Revue française. In-4, 77 fig., 65 fr.

BUCHELIUS (A.). Res pictoriae... 1583-1639. Uitgegeven... door G. J. HOOGWERFF en J. G. VAN REGTEREN ALTENA. — Haag, Nijhoff. In-8, v-109 p., 6 fl.

(Quellenstudien zur holländ. Kunstgeschichte, 15.)

BULLEY (M. H.). A simple guide to pictures and printing. — London, Chatto and Windus. In-8, 240 p., 32 pl., 7 sh. 6 d.

DACIER (E.). RATOUIS DE LIMAY (P.). Pastels français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> s. Avant-propos de David WEILL. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 96 pl., 300 fr.

- DROST (W.).** Barockmalerei in den germanischen Ländern. — Wildpark-Potsdam, Athenaeon. In-4, 314 p., 225 fig., 16 pl., 24 m. 70.  
(Handbuch d. Kunstwissenschaft. Malerei d. 17 Jh.)
- ELLWOOD (G. M.).** The art of pen drawing. — London, Batsford. In-8, 207 p., 160 fig., 12 sh.
- FERGUSON (J. C.).** Chinese painting. — Cambridge, University Press. In-4, 199 p., 59 pl., 62 sh. 6 d.
- FIERENS-GEVAERT.** Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du x<sup>e</sup> s. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4.  
I. Les créateurs de l'art flamand. 148 p., 77 pl., 120 fr.  
(Comprendra 3 vol.)
- FRIEDLENDER (M. J.).** Die altniederländische Malerei. — Berlin, Cassirer, 1927. In-4.  
V. 168 p., 78 pl., 30 m.
- GARZAROLLI-THURNLACKH (K.).** Die barocke Handzeichnung in Österreich. — Wien, Amalthea. In-4, 98 p., 118 fig., 25 m.
- GRIMSCHITZ (B.).** Die österreichische Zeichnung im 19 Jh. — Wien, Amalthea-Verlag. 1927. In-4, 110 p., 120 fig., 25 m.
- GRUNSTEIN (L.).** Die Bildnisminiatur und ihre Meister. — Wien, Wolf, 1927. In-4.  
10-12, **BOURGOING (J. de).** Die englische Bildnisminiatur. 27 p., 74 pl., 90 m.
- HERRMANN (P.).** Denkmäler der Malerei des Altertums. — München, Bruckmann, 1927. Gr. in-fol.  
Sér. I, 17 (pp. 215-227. fig., 10 pl.)
- HILBER (P.).** La danse des morts du pont des Moulins à Lucerne. — Lucerne. Räber. In-8, IV-II-XIV-48 p., fig., 4 fr. 50.
- JOHNSON (B.).** The technique of pencil drawing. — London, Pitman. In-8, XVI-42 p., 70 pl., 21 sh.
- KAINES SMITH (S. C.).** An outline history of painting. — London, Medici Society. In-8, 274 p., 33 pl., 6 sh.
- KIESLINGER (F.).** Gotische Glasmalerei in (Österreich bis 1450. — Wien, Amalthea-Verlag. In-fol., 93 p., 112 pl., 95 m.  
(Denkmäler deutscher Kunst. III: Malerei.)
- KLIMA (A.).** Das Auto in der Karikatur. — Berlin, Stollberg. In-4, v-138 p., 124 fig., 12 m.
- LEPORINI (H.).** Die Künstlerzeichnung. Ein Handbuch für Liebhaber... — Berlin, Schmidt. In-8, VIII-405 p., 169 fig., 18 m.  
(Bibl. f. Kunst-u. Antiquitäten-Sammler, 30.)
- MAGNIN (J.).** Le paysage français, des enlumineurs à Corot. — Paris, Payot. In-8, 224 p., 24 pl., 50 fr.  
(L'art et le goût.)
- MARLE (R. Van).** The development of the Italian schools of painting. — The Hague, Nijhoff. In-4.  
VIII-IX, 507 et 623 p., 317 et 367 fig., 8 et 10 pl., 50 fl.
- MILLAR (E. G.).** La miniature anglaise du xiv<sup>e</sup> et du xv<sup>e</sup> s. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 128 p., 100 pl., 480 fr.
- MURATOV (P.).** Les icones russes. — Paris, Schiffrin. In-8, 260 p., 60 pl., 125 fr.
- OULMONT (Ch.).** Les femmes peintres du xviii<sup>e</sup> siècle. — Paris, Rieder. In-8, 124 p., 60 pl., 16 fr. 50.  
(Maîtres de l'art ancien.)
- PEARCE (C.).** Composition, an analysis of the principles of pictorial design. — London, Batsford. In-8, 120 p., 34 pl., 12 sh. 6 d.
- PIÉRARD (L.).** La peinture belge contemporaine. — Paris, Crès, In-16. 88 p., 40 fig., 30 fr.  
(Peintres et sculpteurs.)
- RAFFÉ (W. G.).** Graphic design. — London, Chapman and Hall. In-8, 457 p., 31 pl., 21s.
- RICHMOND (L.).** The art of landscape painting. — London, Pitman. In-8, XII-108 p., 39 pl., 25 sh.
- RÖTTIGER (B. H.).** Malerei in der Oberpfalz. — Augsburg, Filser, 1927. In-4, XVI-94 p., fig., 3 m.  
(Alte Kunst in Bayern, 13.)
- SCHMIDT (P. F.).** Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius. — München, Piper. In-4, 168 p., 110 fig., 15 m.  
(Deutsche Malerei um 1800. Bd. 2.)
- SJÖBLOM (A.).** Die koloristische Entwicklung in der niederländischen Malerei des 15. u. 16. Jh. — Berlin, Cassirer, In-8, III-253 p., 6 m.
- STEFANESCU (I.-D.).** L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au xix<sup>e</sup> s. Préface de Ch. DIEHL. — Paris, Geuthner. In-4, XII-338 p., XII p., 96 pl., 400 fr.  
(Orient et Byzance, II.)  
— Contribution à l'étude des peintures murales valaques. — Paris, Geuthner. In-4, VII-90 p., 10 pl., 100 fr.  
(Orient et Byzance, III.)
- WALDMANN (E.).** Englische Malerei. — Breslau, Hirt, 1927. In-8, 148 p., 37 fig., 3 m, 50.
- WARNOD (A.).** Les peintres de Montmartre. **Gavarni, Toulouse-Lautrec, Utrillo.** — Paris, La Renaissance du Livre. In-16, 24 pl., 70 fig., 15 fr.
- ZERVOS (Chr.).** Paysages français du xve s. — Paris, Cahiers d'art. In-4, 48 pl., 100 fr.

*Classement par artistes.*

- PROBSZT (G.). Friedrich von **Amerling**, der Altmeister der Wiener Porträtmalerei. — Wien, Amalthea-Verlag, 1927. In-4, 179 p., 99 fig., 25 m.
- STREICHER (S.). Spitteler und **Boecklin**. — Zurich, O. Füssli. 2 vol. in-8, 126 et 160 p., chacun, 5 fr. 50.
- ROGER-MARX (Cl.). Eugène **Boudin**. — Paris, Crès. In-4, 120 p., 70 fig., 60 fr. (Les cahiers d'aujourd'hui.)
- ALEXANDRE (A.). Louise **Breslau**. — Paris, Rieder. In-8, 124 p., 60 pl., 16 fr. 50. (Maîtres de l'art moderne.)
- FRY (R.). **Cézanne**, a study of his development. — London, Hogarth Press. In-8, 88 p., 39 pl., 8 sh. 6 d.
- GEORGE (W.). Giorgio de **Chirico**. — Paris, Les Chroniques du jour. In-4, 35 pl., 100 fr. (Les maîtres nouveaux.)
- TERNOVETZ (B.). Giorgio de **Chirico**, pittore. — Milano, Hoepli. In-16, 28 p., 29 pl., 10 l. (Arte moderna italiana, 10.)
- VITRAC (R.). Georges de **Chirico**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 29 fig., 6 fr. (Les peintres français nouveaux, 29.)
- ALEXANDRE (A.). **Daumier**. — Paris, Rieder. In-8, 124 p., 60 pl., 16 fr. 50. (Maîtres de l'art moderne.)
- GILLOT (H.). E. **Delacroix** : l'homme, ses idées, son œuvre. — Paris, les Belles-Lettres. In-8, 20 fr. (Faculté des lettres de Strasbourg, 2<sup>e</sup> série, 3.)
- BUCKREIS (A.). Albrecht **Dürer**. Des Meisters Leben u. Wirken u. s. Zeit. — München, Knorr u. Hirth. In-8, 135 p., 42 fig., 3 m. 50.
- DÜLBERG (F.). A. **Dürer** und sein Werk. — Berlin, Reichsdruckerei. In-8, 128 p., fig., 3 m.
- FLECHSIG (E.). Albrecht **Dürer**. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung. — Berlin, Grote. In-8, I, xv-470 p., 30 pl., 20 m.
- HOFFMANN (P. T.). Das Leben von A. **Dürer**. — Iena, Diederichs. In-8, 80 p., 2 m. (Deutsche Volkheit.)
- JEDLICKA (G.). Albert **Dürer**. — Paris, Rieder. In-8, 104 p., 60 pl., 16 fr. 50. (Maîtres de l'art ancien.)
- LANGBEHN (J.). **Dürer** als Führer... Brief von Hans THOMA. — München, J. Müller. In-8, 16-7 p., 80 fig., 2 m. 40.
- OTTMANN (F.). A. **Dürers** Welt und Werk. — Wien, Esterr. Bundesverlag f. Unterricht. In-8, 176 p., 62 fig., 6 m. 70.
- PFISTER (K.). Albrecht **Dürer**. Werk und Gestalt. — Wien, Amalthea-Verlag, 1927. In-8, 105 p., 187 fig., 22 m.
- MORAND (P.). **Foujita**. — Paris, les Chroniques du jour. In-4, 37 pl., 100 fr. (Les maîtres nouveaux.)
- GARCIA MAROTO (G.). 65 dibujos, grabados y pinturas, con una autocrítica y diferentes opiniones... — Madrid, ed. Biblos, 1927. In-8, 61 p., 3 pes. 75.
- OPRESCU (G.). **Géricault**. — Paris, La Renaissance du livre. In-8, 224 p., fig., 15 fr. (A travers l'art français.)
- FONTAINE (Ch.). Un maître de la caricature (1840-85). André **Gill**. — Paris, Sauté. 2 vol in-4, 320 et 350 p., 230 fig., 600 fr.
- BRION (M.). **Giotto**. — Paris, Rieder. In-8, 124 p., 60 pl., 16 fr. 50. (Maîtres de l'art ancien.)
- FELS (F.). Vincent **Van Gogh**. — Paris, Floury. In-4, 6 pl., 150 fr.
- LA FAILLE (J.-B. de). L'œuvre de Vincent **Van Gogh**. Catalogue raisonné... — Paris et Bruxelles, Van Oest. 4 vol. in-4, 240 p., 233 pl., 1200 fr. T. I-II.
- FRÉDÉRIX (P.). **Goya**. — Paris, L'Artisan du livre. In-12, 172 p., 24 fig., 15 fr.
- PARIS (P.). **Goya**. — Paris, Plon. In-8, 172 p., 32 fig., 20 fr. (Les maîtres de l'art.)
- LÜTHI (W.). Urs **Graf** und die Kunst der alten Schweizer. — Zurich, O. Füssli. In-4, VIII-143 p., fig., pl., 14 m. 40. (Monographien z. Schweizer Kunst, 4.)
- GEORGE (W.). **Gromaire**. — Paris, Grande librairie universelle. In-4, 33 pl., 100 fr. (Les maîtres nouveaux.)
- WARNOD (A.). Isaac **Grünwald**. — Paris, les écrivains réunis. In-12, 80 p., 30 fig., 12 fr. (Artistes contemporains, 2<sup>e</sup> série.)
- BOOS (R.). Die Dramatik des Lichts im Werk Matthias **Grünwalds**. — Basel, Geering. In-8, 42 p., 15 fig., 11 pl., 4 m.
- NOGUCHI (Yone). **Hokusai**. Trad. M.-E. Maître. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 48 p., 16 pl., 30 fr. (L'art au Japon.)
- HOURLICQ (L.). **Ingres**. — Paris, Hachette. In-8, 162 fig., 30 fr. (Classiques de l'art.)
- GABORY (G.). Moïse **Kisling**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 28 fig., 6 fr. (Les peintres français nouveaux, 30.)
- PASCAL (G.). **Largillierre**. — Paris, les Beaux-Arts. In-12, 64 p., 32 pl., 25 fr. (L'art français.)



- LESPINASSE (P.). Nicolas **Lavreince**. — Paris, les Beaux-Arts. In-4, 24 p., 48 pl., 250 fr.  
(Les albums de l'art français.)
- FOSCA (F.). **Liotard** (1702-89). — Paris, Delpeuch. In-16, 170 p., 16 fig., 20 fr.  
(Les petits maîtres français.)
- Mêheut (M.). Étude de la forêt. — Paris, A. Lévy. 2 vol. in-4, 64 p., 110 pl., 500 fr.
- GSELL (P.). **Millet**. — Paris, Rieder. In-4, 140 p., 60 pl., 16 fr. 50.  
(Maîtres de l'art moderne.)
- ROMAGNOLI (F.). Allegretto **Nuzi**, pittore fabrianese. — Fabriano, Gentile, 1927. In-8, 103 p., 11 pl.
- HEISE (C. G.). **Overbeck** und sein Kreis. — München, Wolff, In-4, 46 p., 100 pl., 75 m.
- RÉGAMEY (R.). **Prud'hon**. — Paris, Rieder. In-8, 124 p., 60 pl., 16 fr. 50.  
(Maîtres de l'art ancien.)
- MAUCLAIR (C.). **Puvis de Chavannes**. — Paris, Plon. In-8, 176 p., 34 fig., 20 fr.  
(Les maîtres de l'art.)
- Raphael**. Zeichnungen. Hg. v. O. FISCHEL. — Berlin, Grote. In-fol.  
VII, 39 pl., pp. 327-358, 100 m.
- SCHAEFFER (E.). **Raffaels** sixtinische Madonna als Erlebnis der Nachwelt. — Dresden, Jess, 1927. In-8, 141 p., pl., 5 m.
- Reisberger** (L.). Erinnerungen eines alten Malers. — München, Callwey. In-8, 444 p., 4 fig., 4 m.
- ARAÚJO COSTA (L.). Letras, damas y pinturas, **Rembrandt y Watteau**. — Madrid, « Voluntad », 1927. In-8, 369 p., fig., 5 pes.
- VAN DONGEN (K.). Vie de **Rembrandt**. — Paris, Flammarion. In-16, 10 fr.
- VAN DYKE (J.). The **Rembrandt** drawings and etchings. — London, Scribner. In-fol., 147 p., 49 pl., 3 l. 3 sh.
- EISLER (M.). Der alte **Rembrandt**. — Wien, Staatsdruckerei, 1927. In-4, xi-164 p., 44 pl., 38 m.
- Rembrandt**. — Paris, Hachette. In-8, 643 fig., 135 fr.  
(Classiques de l'art.)
- VAUX-PHALIPAU (de), CHKLAYER (G.). Nicolas **Roerich** (la joie de l'art, l'âge de pierre, à travers le Thibet). — Paris, Revue du Vrai et du Beau, 1, boul. Henri IV. In-4, 21 fig., 40 fr.
- Rosenthal** (T. E.). Erinnerungen eines Malers. — München, Pflaum, 1927. In-8, 107 p., pl., 3 m.
- WAUGH (E.). **Rossetti**, his life and works. — London, Duckworth. In-8, 232 p., 8 pl., fig., 12 sh. 6 d.
- BURCKHARDT (J.). Erinnerungen aus **Rubens**. — Leipzig, Kröner. In-8, 214 p., 3 m. 50.
- Rubens** (P.-P.). Die Handzeichnungen von P. P. Rubens. Hg. v. G. GLÜCK u. F. M. HABERDITZL. — Berlin, Bard. In-4, 63 p., 241 fig., 47 m.
- GIRODIE (A.). Un peintre des fêtes galantes: J.-F. **Schall**, 1752-1825. — Strasbourg, Kahn. In-4, 84 p., 47 pl., 120 fr.
- BOLTON (A. T.). The portrait of sir John **Soane**, R. A. (1753-1837). Letters from his friends (1775-1837). — London, Sir John Soanes Museum. In-8, 550 p., 47 pl., 16 sh.
- BREDIUS (A.). Jan **Steen**. — Amsterdam, Scheltema en Holkema, 1927. In-fol., vi-109 p., 100 pl., 200 fl.
- ZDANOWSKI (J.). H. **Suess** von Kulmbach. Sein Leben und seine Werke. — Kielce, Józefa, 1927. In-8, iv-80 p.
- Tiepolo** (G. B.). Handzeichnungen. Hg. v. Detlev Frh. v. HADELN. — München, Wolf, 1927. 2 vol. in-4, vi-37 p., 200 pl., 180 m.
- BASCH (V.). **Titien**. — Paris, A. Michel. In-4, 308 p., 24 pl., 50 fr.  
(Les maîtres de l'art d'hier et d'aujourd'hui.)
- NOGUCHI (Yone) **Utamaro**. Trad. M.-E. Maître. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 32 p., 16 pl., 30 fr.  
(L'art au Japon.)
- CARCO (F.). La légende et la vie d'**Utrillo**. — Paris, Grasset. In-16, 12 fr.  
(La vie de Bohème.)
- ZOEGE VON MANTEUFFEL (K.). Die Künstlerfamilie **van de Velde**. — Bielefeld, Velhagen und Klasing, 1927, 84 p., 63 fig. 21 pl., 6 m.  
(Künstler-Monographien, 117.)
- OSMOND (P. H.). Paolo **Veronese**, his career and work. — New-York, Sheldon Press. In-8, 124 p., 64 pl., 25 sh.
- MAC CURDY (E.). The mind of Leonardo da **Vinci**. — London, Cape. In-8, 360 p., 16 pl., 12 sh. 6 d.
- VINCI (L. da). I manoscritti e i disegni di Leonardo da **Vinci**. A cura della R. Commissione Vinciana. — Roma, Danesi. In-8.  
I. I disegni. 21 p., 32 pl., 100 l.

## VI. — ARTS GRAPHIQUES

GRAVURE — LIVRE — PHOTOGRAPHIE  
CINÉMA

Art (L') cinématographique. — Paris, Alcan. In-16.

T. IV, 120 p., 8 pl., 12 fr. — Par M. L'HERBIER, A. LEVINSON, L. MOUSSINAC, A. VALENTIN.

BLISS (D. P.). A history of wood engraving. — London, Dent. In-8, 263 p., 120 fig., 42 sh.

BUCHNER (H.). Im Banne des Films. Die Weltherrschaft des Kinos. — München, Bœppli, 1927. In-8, 190 p., 8 pl., 5 m.

BULL (L.). La cinématographie. — Paris, A. Colin. In-16, 200 p., 40 fig., 9 fr.

CARTERET (L.). Le trésor du bibliophile romantique et moderne (1801-75). — Paris, l'auteur, 4 vol. in-8, fig. et pl. 1200 fr.

CHATTERTON (E. Keble). Old ship prints — London, Lane. In-8, 182 p., 110 pl., 42 sh.

Chien (Le) de pique, anthologie de l'estampe moderne. — Paris, 72, rue Damrémont. In-fol.

Comprendra 25 fasc. ; 6 fasc. pour 750 fr.

GEISBERG (M.). Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI Jh. — München, Schmidt. In-fol.

Lfg. 27-31 ; chacune, VI p., 40 pl., 160 m.

GOLDSCHMIDT (E. P.). Gothic and Renaissance bookbindings. — London, Benn. 2 vol. in-8, 369 et 8 p., 3 et 110 pl.

HÖLLRIEGEL (A.). Hollywood Bilderbuch. — Wien, Tal, 1927. In-8, 117 p., 59 fig., 3 m.80.

JOHNSON (A. F.). French XVII<sup>th</sup> Century printing. — London, Benn. In-8, 32 p., 50 pl., 15 sh.

LAYARD (G. S.). Catalogue raisonné of engraved British portraits from altered plates. — London, Allan. In-4, 134 p., 43 pl.

LÖFFLER (K.). Schwäbische Buchmalerei in romanischer Zeit. — Augsburg, Filser. In-4, 84 p., 48 pl., 150 m.

MARTIN (Aug.). L'imagerie orléanaise. Etude par P. L. DUCHARTRE, notices par M. GARSONNIN. — Paris, Duchartre et Van Buggenhoude. In-4, 296 p., 139 fig. et pl., 140 fr.

MARTIN (H.). Les joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque nationale. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 140 p., 102 pl., 480 fr.

MASEREEL (F.). L'œuvre. — Paris, Vorms. In-16, 128 p., 60 fig., 50 fr.

OLIVIER (E.), HERMAL (G.), ROTON (R. de). Manuel de l'amateur de reliures armoriées françaises. — Paris, Bosse. In-4. 2<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> série : Caducée-Coq. 200 fers. 60 fr.

ORCUTT (W. D.). The kingdom of books. — London, Murray. In-8, 290 p., 89 pl., 21 sh.

OTT (R.). Das Film-Manuskript. Sein Wesen, sein Aufbau u. s. Erfordernisse. — Berlin, Mattisson, 1927. In-8, VII-148 p., 5 m.

Reichsdrucke (Die). Eine Sammlung von Kupferstichen... in Nachbildungen d. Reichsdruckerei zu Berlin. Einf.: E. BOCK. — Berlin, Reichsdruckerei. In-8, 479 p., fig., 5 m.

SCHREIBER (W. L.). Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV Jh. — Leipzig, Hiersemann. In-4.

35. IV, XII-160 p., fig., Nos 1783-2047. 50 m.

#### Classement par artistes.

Blake (W.). Illustrations to Young's Night-Thoughts. Introd. by G. KEYNES. — London, Milford. In-fol., 8 p., 30 pl., 8 l. 8 s.

SOUPAULT (Ph.). William Blake. — Paris, Rieder. In-4, 64 p., 40 fig., 16 fr. 50.

(Maîtres de l'art moderne.)

VALOTAIRE (M.). Carlègle. Préface de H. Duvernois. — Paris, Babou. In-4, 30 pl., 40 fr.

(Les artistes du livre.)

Dürer (A.). Sämtliche Holzschnitte. Hg. v. W. Kurth, Geleitwort v. C. DODGSON. — München, Holbein-Verlag, 1927. In-fol., 47 p., 216 pl., 15 m.

Dürer (A.). Die grosse Passion, Einl. v. G. F. HARTLAUB. — München, Holbein-Verlag. In-fol., 8 p., 12 pl., 6 m. 50.

Albrechts Dürers sämtliche Kupferstiche... hg. v. H. HEYNE. — Leipzig, Hendel. In-fol., VII-108 p., 108 pl., 40 m.

Dürer (A.). Das Leiden Christi. Einl. v. J. SPRINGER. — München, Holbein-Verlag. In-8, 45 p., 3 m.

GUIMBAUD (L.). Saint-Non et Fragonard. — Paris, Le Goupy. In-4, 26 fig., 24 pl., 100 fr.

(La gravure et ses maîtres.)

GUÉRIN (M.). L'œuvre gravé de Gauguin. — Paris, Floury, 2 vol. In-8, 7 fig., 96 pl., 350 fr.

Louis Moreau l'aîné. — Paris, les Beaux-Arts. In-fol., 12 pl., 300 fr.

(Les aquafortistes du XVIII<sup>e</sup> siècle.)

EXSTEENS (M.). L'œuvre gravé et lithographié de Félicien Rops. — Paris, Pellet. 4 vol. in-4, 900 p., 985 fig., 600 fr.

DODGSON (C.). Francis Unwin, etcher and draughtsman. — London, The Fleuron. In-4, 11 p., 17 pl., 21 sh.

#### VII. — GLYPTIQUE — NUMISMATIQUE SIGILLOGRAPHIE — BLASON

GARCIA CARRAFFA (A. y A.). Diccionario heráldico y genealógico de apellidos

- españoles y americanos. — Madrid, Marzo, In-4.
- XXIV-XXVI, 240-324-224 p., 10-15-10 pl., chacun 65 pes.
- (Enciclopedia heraldica y genealogica hispano-americana. XXVI-XXVIII.)
- CIANI (L.). Les monnaies royales françaises de Hugues Capet à Louis XVI, avec indication de leur valeur actuelle. — Paris, Florange, 1927. In-4, 502 p., pl., 108 fr.
- HOFFMANN (T.). Jacob **Abraham** und Abraham **Abramson**. 55 Jahre Berliner Medaillenkunst, 1755-1810. — Frankfurt a. M. Kauffmann. In-4, 158 p., 42 pl., 75 m.
- HARRIS (E.-A.-C.). Portrait medals of a generation. Introd. by G.-F. HILL. — London, Spink. In-4, 15 p., 57 pl., 2 l. 2 sh.
- VIII. — ARTS APPLIQUÉS
- ALGOUD (H.). La soie, art et histoire. — Paris, Payot. In-8, 256 p., 24 fig., 16 pl., 60 fr.
- (L'art et le goût.)
- ALLEMAGNE (H.-R. d'). Les accessoires du costume et du mobilier depuis le XIII<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. — Paris, Schemit. 3 vol. in-4, 590 p., 393 pl., 600 fr.
- CHAPUIS (A.), GELIS (E.). Le monde des automates. Préface d'Ed. HARAUCOURT. — Paris, 6, rue Milton. 2 vol. de 370 p., 540 fig., 500 fr.
- Corpus vasorum antiquorum. — Paris, Champion. In-4.
- France, 6 : Coll. Mouret, fouilles d'Ensérune... par F. MOURET. Préface par Ed. Pottier; 58 p., 9 fig., 55 pl., 100 fr. — 7, Paris, Bibliothèque nationale, 1, par Mme M. LAMBRINO (Marcelle FLOT). 48 pl., 75 fr.
- Great Britain, 1 : British Museum, 3, by H.-B. WALTERS. 10 p., 45 pl., 12 sh. 6 d.
- Italia, 3 : Museo nazionale di villa Giulia in Roma, 3. A cura di G.-Q. GIGLIOLI. 48 pl., 90 l. ou 120 fr.
- Pays-Bas : Musée Scheurleer (La Haye), par C.-W. LUNSING-SCHEURLEER, 102 p., 48 pl., 75 fr.
- (Union académique internationale.)
- DELBRÜCK (R.). Die Consulardiptychen u. verwandte Denkmäler. — Berlin, de Gruyter. In-fol.
- Lfg. 4, 2 p., 10 pl., 35 m.
- Eisenwerk (Das). Die Kunstformen d. Schmiedeeisens vom Mittelalter bis zum Ausgang d. 18 Jh. Einf. v. O. HÖVER. — Berlin, Wasmuth, 1927. In-4, XLVII p., fig., 320 p. de fig., 36 m.
- (Wasmuths Werkkunst-Bücherei, 3.)
- Ferro (Il) battuto. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-4.
- II. 320 pl., 600 fig., 250 l.
- FLEMMING (E.). Les tissus, documents choisis de décoration textile, des origines au début du XIX<sup>e</sup> siècle. — Paris, Calavas. In-4, XXXVIII-320 p., 600 fig., 250 fr.
- Ed. allemande. — Berlin, Wasmuth. In-4, 400 m.
- GLASS (F.-J.). The industrial arts, their history, development and practice... — London, University Press. In-8, 311 p., 110 fig., 12 sh.
- GÖBEL (H.). Wandteppiche. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-4.
- II. Die romanische Länder. IV-645 et 531 p., 30 pl., 300 m.
- GROLLIER (Ch. de), POPOFF (A.). Résumé alphabétique des marques de porcelaines de toutes les fabriques européennes. — Paris, Popoff, 1927. In-16, III-118 p.
- JANNEAU (G.). Ecole du Louvre. Technique du décor intérieur moderne. — Paris, Morancé. In-16, 216 p., 16 pl., 25 fr.
- KREISEL (H.). Prunkwagen und Schlitten. — Leipzig, Hiersemann. 1927. In-4, xv-182 p., 110 m.
- MOREAU (E.). Meubles gothiques et Renaissance. — Paris, E. Moreau. In-4, 40 pl., 90 fr.
- Truquage et vernissage du meuble. — Paris, E. Moreau. In-8, 10 fr.
- REATH (N.-A.). The weaves of hand-boom fabrics. — Philadelphia, Pennsylvania Museum. In-8, 64 p., fig.
- SCHOMMER (P.). L'art décoratif au temps du romantisme. — Paris et Bruxelles, Van-Oest. In-8, 48 p., 32 pl., 18 fr.
- SELIGMAN (G.-S.), HUGHES (T.). La broderie somptuaire à travers les mœurs et les costumes. — Paris, Firmin-Didot, 1927. In-fol., 100 p., pl., 800 fr.
- SERVIÈRES (G.). La décoration artistique des buffets d'orgues. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 240 p., 48 pl., 150 fr.
- VERLEYE (L.). La composition décorative et la pratique industrielle. — Paris, Desforges, Girardot et C<sup>ie</sup>. In-16, XII-456 p., fig., 35 fr.
- Classement par pays.
- Allemagne.
- BEHME (Th.). Schlichte deutsche Wohnmöbel. — München, Callwey. In-4, 229 p., 354 fig., 15 m.
- HINTZE (E.). Die deutschen Zinngiesser u. ihre Marken. — Leipzig, Hiersemann, 1927. In-4.
- V. I. VIII-339 p., 803 fig., 60 m.
- MOUFANG (N.). Alt-Berlin, in Porzellan. Ein Kabinett aus d. staatl. Porzellan-



Manufaktur Berlin. — Berlin, Stubenrauch. In-fol., 49 p., 56 pl., 35 m.

TISCHER (F.). **Böhmisches Zinn** und seine Marken. — Leipzig, Hiersemann. In-4, xv-329 p., 1258 fig., 94 m.

WARNCKE (J.). Die Edelschmiede-Kunst in **Lübeck** und ihre Meister. — Lübeck, Schmied-Römhild, 1927. In-4, VIII-368 p., fig. et pl., 24 m.

DOLFEN (C.). Der Kaiserpokal der Stadt **Osnabrück**. — Osnabrück, Schönningh, 1927. In-4, 40 p., 12 pl., 15 m.

MARSSON (R.). Die **Stralsunder** Fayence-fabrik, 1757-90. — Berlin, Schmidt. In-8, 112 p., 20 fig., 7 m.

BRACKETT (O.). English furniture. — London, Benn. In-16, 80 p., fig., 6 p.

#### Angleterre.

LAYTON (E.-J.). Thomas **Chippendale**, a review of his life and origin. — London, Murray. In-8, 61 p.

LINDSAY (J.-S.). Iron and brass implements of the **English** house. Introd. by R. EDWARDS. — London, Medici Society. In-8, 212 p., 25 sh.

MACQUOID (P.), EDWARDS (R.). The dictionary of **English** furniture. — London, « Country Life ». In-4.

III. (Mo-Z). 340 p., fig., 16 pl., 5 l. 5 sh.

MUNDY (R.-G.). English **Delft** pottery. — London, Jenkins. In-8, 124 p., 48 pl., 25 sh.

PHILLIPP (R.). **Englische** Raumkunst von heute. — Stuttgart, Hoffmann. In-4, XVI-192 p., 28 m.

#### France.

CARRÉ (L.). Les poinçons de l'orfèvrerie **française** du **xiv<sup>e</sup> s.** au début du **xx<sup>e</sup> s.** — Paris, 219, faub. Saint-Honoré. In-4, 350 p., 16 pl., 1500 marques, 300 fr.

LEROUX (D.). La vie de Bernard **Palissy**. — Paris, Champion. In-8, 126 p., 8 pl., 35 f.

NOCQ (H.). Le poinçon de Paris. Répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de **Paris**, depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du **xviii<sup>e</sup> s.** — Paris, Floury. In-8.

II. D.-K. Les 1 vol. ensemble : 1000 fr.

JAMBON (J.). Les beaux meubles rustiques du vieux pays de **Rennes**. — Rennes, Plihon et Hommay. In-4, 100 p., 64 pl., 90 fr.

(Le mobilier paysan de Haute-Bretagne.)

ARNAUTOU (A.-A.). La faïence de **Rouen**. — Paris, Delagrave. In-12, 32 p., 6 fr.

STOEHR (F.). Alt-**Strassburger** Treppenkunst. — Freiburg in Bräun, Urban-Verlag, 1927. In-8, 31 p., 50 pl., 6 m. 50.

#### Grèce.

Exploration archéologique de Délos. — Paris, E. de Boccard. In-4.

X. Les vases de l'Héraion, par Charles DUGAS, 200 p., 70 pl., 100 fr.

(Ecole française d'Athènes.)

#### Italie.

FERRARI (G.). La terracotta e pavimenti in laterizio nell'arte **italiana**. Introd. di C. RICCI. — Milano, Hoepli. In-4, LVI p., 290 pl., 200 l.

(Collezione artistica Hoepli.)

#### Suisse.

LÜTHI (M.). Bürgerliche Innendekoration des Spätbarock und Rokoko in der deutschen **Schweiz**. — Zürich, O. Fussli. In-4, 92 p., 48 pl., 10 m. 40.

KAISER (J.). Die **Zuger** Goldschmiedekunst bis 1830. — Zug, Kündig. In-8, 171 p., fig., 18 pl.,

FALKE (O. v.). Alte Goldschmiedewerke im **Zürcher** Kunsthau. Vorw.: A. RÜTSCHI. — Zürich, Rascher. In-4, 159 p., 126 pl., 50 m.

#### Europe orientale.

MATZ (F.). Die **frühkretischen** Siegel. Eine Untersuchung über das Werden des minoischen Stiles. — Berlin, de Gruyter. In-4, xv-277 p., 60 m.

MERLIN (A.). Vases **grecs** : du style géométrique au style à figures noires. — Paris, Calavas. In-4, 48 pl., 150 fr.

(Documents d'art décoratif.)

LAYER (K.). **Oberungarische** Habaner Fayencen. — Berlin, Hübsch, 1927. In-4, xvii p., 70 pl., 18 m.

(Veroff. d. Kön. Ung. Kunstgewerbe Museums zu Budapest.)

TZIGARA-SAMURCAS (A.). Tapis **roumains**. — Paris, Ernst. In-4, 34 pl., 250 fr.

GAHLNBACH (J.). **Russisches** Zinn. — Leipzig, Hiersemann. In-4.

I. XI-217 p., 200 fig., 11 pl., 61 m.

#### Asie.

HENTZE (C.). Les figurines de la céramique funéraire. Matériaux pour l'étude des croyances... de la **Chine** ancienne. — Hellaud-Dresden, Avalun-Verlag. 2 vol. in-4, v-vii-105 p., 114 pl., 140 m.

SACS (J.). El moble de la **Xina**. — Barcelona, Libreria Catalonia. In-8, 29 p., fig., 7 pes. 50.

(Biblioteca d'art « Catalonia ».)

En espagnol. *Ibid.*

JASPER (J.-E.), PIENGDIE (M.). De inlandsche Kunstnijverheid in Nederland

dsch-Indie. — S'Gravenhage, Mouton, 1927. In-fol.

IV. De goud-en ziwersmaedkunst, IV-291 p., 386 fig., 15 pl., 20 fl.

LAMM (C.-J.). Das Glas von Samarra. Vorw. : F. SARRE. — Berlin, Reimer. In-4, VII-130 p., 76 fig., 12 pl., 36 m.

(Forschungen z. Islam. Kunst. 2. Die Ausgrabungen von Samarra, 4.)

#### Afrique.

RICARD (P.). Corpus des tapis marocains. — Paris, Geuthner. In-8.

III. Tapis du Haut-Atlas et du Haouz de Marakech. 26 p., 61 pl., 73 fig., 80 fr.

### IX. — MUSÉES — EXPOSITIONS COLLECTIONS

#### Allemagne.

KÜHNEL (E.). Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der Islamischen Kunstabteilung... des Schlossmuseums. — Berlin, Wasmuth, 1927. In-4, 91 p., fig., 60 m.

SPONSEL (J. L.). Das grüne Gewölbe zu Dresden... Meisterwerke der Goldschmiedekunst. — Leipzig, Hiersemann. In-4.

II, 303 p., 70 pl., 200 m.

PAULI (G.). Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. — Frankfurt a. M., Prestel, 1927. In-fol.

Italiener. 30 pl., 210 m.

(Veröffentl. d. Prestel Gesellschaft, 13.)

STOLLREITHER (E.). Bildnisse des 9-18 Jh. aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. — München, Reusch. In-4.

I, 9-11 Jh., 23 p., 41 pl., 35 m.

(Miniaturen aus Handschr. d. Bayer. Staatsbibl. in München, 9.)

Bericht des Museums der Stadt Ulm. — Ulm, Museum d. Stadt. In-8, 139 p., 25 fig., 3 m.

#### Angleterre.

BELLER (E. A.). Caricatures of the « Winter King » of Bohemia, from the Sutherland collection in the Bodleian Library and from the British Museum. — Oxford University Press. In-8, 65 p., 24 pl., 42 sh.

Europäisches Glas. Die Sammlung W. Buckley. Einl. v. R. Schmidt. — Berlin, Wasmuth, 1927. In-4, 48 p., 104 pl., 40 m.

HOBSON (R. L.). The George Eumorphopoulos collection catalogue of the Chinese, Korean and Persian pottery and porcelain. — London, Benn. In-4, VI, 60 p., 75 pl.

HOBSON (R. L.), MACQUOID (P.), TATLOCK (R.), LEVERHULME (The) permanent art

collections. — London, Batsford. 3 vol. in-fol., 200, 150, 200 p., 100, 113 et 113 pl., 15 l. 15 sh.

#### Belgique.

MICHEL (Ed.). Early Flemish paintings in the Renders collection at Bruges, exhibited at the Belgian exhibition (Burlington House, January 1927). — London, Batsford. In-fol., 134 p., pl., 70 sh.

#### Espagne.

XANDRI PICH (J.). Museos y exposiciones escolares. — Madrid, Revista de pedagogia. 1927. In-8, 47 p., 1 pes.

VILLA-URUTIA (Marquis de). El rey José Napoléon. La misión del barón de Agra. Algunos cuadros del museo del Prado. El papa de Velázquez. — Madrid, Beltrán. In-8, 226 p., 8 pes.

FLORIT Y ARIZCUN (J. M.). Catalogo de las armas del Instituto de Valencia de Don Juan. — Madrid, Reus, 1927. In-4, 146 p., 20 pes.

#### France.

GUIFFREY (J.), MARCEL (P.), ROUCHÈS (G.). Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française. — Paris, Morancé. In-4.

X. Meissonier-Millet. 152 p., 505 fig., 125 fr.

ROUCHÈS (G.). Musée du Louvre, Dessins italiens du XVII<sup>e</sup> siècle. — Paris, Morancé. In-4, 20 p., 36 pl., 50 fr.

ENLART (C.), ROUSSEL (J.). Catalogue général. Musée de sculpture comparée du Trocadéro. — Paris, Laurens. In-8.

France (Renaissance, temps modernes). Etranger, 128 p., 32 pl., 12 fr.

KOECHLIN (R.). Musée des Arts décoratifs : l'art de l'Islam, la céramique. — Paris, Morancé. In-4, 64 p., 49 pl., 100 fr.

BABELON (J.). Choix de bronzes de la collection Caylus, donnée au Roi en 1762. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 60 p., 24 pl., 100 fr.

(Bibliothèque Nationale. Cabinet des Médailles.)

LEMOISNE (P. A.). Les xylographes du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. — Paris et Bruxelles, Van Oest. In-4, 130 pl., 1250 fr.

Fasc. I-III, 180 p., 62 pl.

BULTINGAIRE (L.). Les vélins du Muséum d'histoire naturelle de Paris : fleurs exotiques. — Paris, Calavas. In-4, 16 p., 88 pl., 175 fr.

LUET (F.). Les dessins des écoles du Nord de la collection Dutuit au Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris. —

Paris, Morancé. In-4, 44 p., 51 pl., 150 fr.

(Inventaire général des dessins dans les collections publiques de France.)

**DONATION (La)** Etienne **Moreau-Nélaton** au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, au Musée du Louvre et au Musée des Arts décoratifs. — Paris, A. Colin. In-8, 40 p., 2 fr.

(Société de l'histoire de l'art français.)

**LÉON (P.)** Rapport général de l'exposition des arts décoratifs. — Paris, Larousse. In-4.

VI. Tissu et papier. 100 p., 96 pl., 80 fr.

XI. Rue et jardin. 96 pl., 80 fr.

**BOINET (A.)** Le Musée d'**Amiens**, musée de Picardie. Peintures. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 50 fig., 5 fr.

(Memoranda, 11.)

**VALOTAIRE (M.)** Le Musée d'**Angers**. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 48 fig., 5 fr.

(Memoranda.)

**ALLEMAGNE (H. R. d'), PAULME (H.)** Le Musée de ferronnerie Le Secq des Tournelles à **Rouen**. — Paris, Laurens, In-12, 64 p., 45 fig., 5 fr.

(Memoranda.)

#### Italie.

**Museo nazionale di Napoli**. Le raccolte archeologiche. — Napoli, Richter. In-12, 116 p., 158 fig., pl., 10 l.

(En italien et en anglais.)

**HERMANIN (F.)** La Farnesina. — Bergamo, Arti grafiche, 1927, In-4, 102 p., 58 pl.

#### Pays-Bas.

**WIJNGAARDEN (W. D. van)** De monumenten van het nieuwe rijk en van den Saïtischen tijd. Egyptische verzameling in het Rijksmuseum van oudheden in **Leiden**. — S'Gravenhage, Nijhoff, 1927. In-fol., XIV-19 p., 75 fig., 16 pl., 28 fl.

**KINDEREN-BESIER (J. H. der)** De Kleeding onzer voorouders, 1700-1900. De Kostuumafdeeling in het Nederlandsch Museum for geschiedenis en kunst te **Amsterdam**. — Amsterdam. Looy. 1927. In-8, IV-199 p., 55 fig., 3 fl. 50.

#### Russie.

**WALDHauer (O.)** Die antike Skulpturen der Eremitage. — Berlin, de Gruyter. In-4.

I, VIII-84 p., 48 pl., 17 fig., 65 m.

(Archaeol. Mitteil. aus russ. Sammlungen. I. Comprendra 4 parties.)

#### Afrique.

**ALY BABHGAT BEY, GABRIEL (A.)** Musée de l'art arabe du **Caire**. Fouilles d'Al Foustât. — Paris, Leroux. In-4, VIII-128 p., 32 pl., fig., plans. 400 fr.

**VERNIER (E.)** Catalogue général des antiquités égyptiennes du musée du **Caire** (nos 53172-53855.) Bijoux et orfèvreries. — Paris, Leroux. In-4.

Fasc. 4: pp. 385-519, pp. 1-17 et pl. LXXXII-CXIII, 225 fr.

#### X. — MUSIQUE — THÉÂTRE

**BÜCKEN (E.)** Handbuch der Musik-Wissenschaft. — Wildpark-Potsdam, Athenaion, 1927. In-4.

III-IV. BÜCKEN (E.). Musik des Rokokos und der Klassik (II, pp. 33-221, fig. et pl.). — MERTSMAN (H.). Die moderne Musik. (II, pp. 33-160, fig. et pl.). Ensemble 10 fasc. à 2 m. 30.

**CHENANTAIS (J.)** Le violoniste et le violon. — Paris, Durand. In-8, pl. et fig., 70 fr.

**COÛROU (A.)** Panorama de la musique contemporaine. — Paris, Kra. In-16, 230 p., 18 fr.

**DAUDET (L.)** Écrivains et artistes. — Paris, Le Capitole. In-12, II-260 p., 20 fr. [Berlioz, Bizet, Beethoven.]

**DEFFNER (O.)** Über die Entwicklung der Fantasie für Tasten-Instrumente. — Kiel, Mühlau. In-8, 95 p., 3 m.

**DOMINGUEZ BERRUETA (J.)** Teoría física de la música. — Madrid, « Voluntad », 1927. In-4, 192 p., 15 pes.

(Mem. de la R. Academia de Ciencias, 2. Serie, V.)

**DUMESNIL (R.)** Musiciens romantiques. — Paris, Ed. Trianon. In-4, 75 p., 10 pl., 336 fr.

(3<sup>e</sup> album du Musée romantique.)

**ENPF (H.)** Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1927. In-8, v-235 p., 10 m.

**ERMATINGER (E.)** Bildhafte Musik. Entwürfe. Lehre v. d. musikal. Darstellungskunst. — Tübingen, Mohr. In-4, VIII-109 p., 7 m. 50.

**FROSSARD (H.-J.)** La science et l'art de la voix... — Paris, Les Presses universitaires de France. In-8, XII-440 p., fig., 50 fr.

**FÜLÖP-MILLER, GREGOR (J.)** Das russische Theater; sein Wesen u. s. Geschichte mit bes. Berücks. d. Revolutionsperiode. — Wien, Amalthea. In-4, 139 p., 357 fig., 48 pl., 65 m.

**GALASSO VICARI (H.)** Celebridades italianas. Biografías y anecdotario artísticos. Un grupo famoso: Caruso, Rossini, Verdi, Puccini. — Santiago de Chile, « La Ilustración », et Madrid, Rubiños. In-8, 302 p., 45 fig., 8 pes.

**GOGUEL (O.)** Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst. — Freiburg, Muth, 1927. In-8, 87 p., 2 m. 50.



- GROVER (F.). Die anatomischen und physiologischen Grundlagen des Kunstgesanges. — Wien, Fürst, In-8, 48 p., 1 pl., 3 m.
- HAAS (R.). Die estensischen Musikalien. — Regensburg, Bosse, 1927. In-8, 232 p., 8 m.
- HUSCHKE (K.). Unsere Tonmeister unter einander. — Pritzwalk, Tienken. In-8. Fasc. 1-5, chacun : 2 m.
- IMHOFFER (R.). Grundriss der musikalischen Akustik für Konservatorien und verwandte Lehranstalten. — Leipzig, Kabitzsch. In-8, IV-141 p., 4 m. 80.
- KAUFMANN (M.). Musik und Musiker. — Karlsbad, Heinisch, 1927. In-8, 169 p., fig., 5 m.  
(Karlsbader Heimatbücher, 4.)
- LA LAURENCIE (L. de). Les luthistes. — Paris, Laurens. In-8, 128 p., 12 pl., 9 fr.  
(Les musiciens célèbres, 10.)
- LALOY (L.). La danse à l'Opéra. — Paris. Brugière. In-4, 72 p., 52 fig., 25 fr.  
— La musique retrouvée (1902-1927). — Paris, Plon. In-8, 20 fr.  
(Le Roseau d'or, 27.)
- LEMMEL (R.). Der moderne Tanz. — Berlin-Schöneberg, Oestergaard. In-8, 216 p., 96 fig., 5 m.
- LORENZ (A.). Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. — Berlin, Hesse. In-8, 123 p., 4 m.
- LUALDI (A.). Viaggio musicale in Italia. — Milano, « Alpes ». In-16, 332 p., 27 pl., 16 l.
- LUSERKE (M.). Jugend- und Laienbühne... Theorie und Praxis des Bewegungsspiels aus dem Stil der Shakespeare'schen Schauspiels. — Bremen, Angelsachsen-Verl., 1927. In-8, 184 p., 3 m.
- MARTIENSSEN (F.). Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme d. Liedgesanges. Leipzig, Kahnt, 1927. In-8, 280 p., 7 m.
- Meister der deutschen Musik in ihren Briefen. Hg. v. H. BRANDT und A. ILLERSPERGER. — Ebenhausen-München, Langewiesche-Brandt. In-8, 448 p., fig., 4 m.  
(Die Bücher der Rose.)
- MOBERG (C.-A.). Über die schwedische Sequenzen. Eine musikgeschichtl. Studie. — Uppsala, Almqvist u. Wiksell. 1927. In-8, xx-276 p. et 179 p. de musique, 18 kr.
- MONTENEGRO (R.). Máscaras mexicanas. — Mexico, Secretaría de Educación. In-4, xxiii p., 49 pl.
- NAUMANN (E.). Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearb. v. A. LOEVEN. — Berlin, Eigenbröddler-Verlag. In-8, VII-863 p., 10 m.
- Noels (Les) français. — Paris, Librairie de France. In-12, 196 p., 10 pl., 15 fr.
- PULVER (J.). A biographical dictionary of old English music. — London, Kegan Paul, 1927. In-8, 549 p., 25 sh.
- REFARDT (E.). Historisch-biographisches Musikerlexicon der Schweiz. — Leipzig, Hug. In-4, xv-355 p., 20 m.
- SPRINGER (W.). Das Gesicht des deutschen Theaters. — Oldenburg, Stalling, 1927. In-4, 171 p., fig., 10 m.
- Teatro (Un) de arte en España, 1917-25. — Madrid, G. Martinez Sierra. In-fol., 198 p., 203 fig. et pl.
- VILLAR (R.). La armonia en la música contemporánea. — Madrid, Páez. In-8, 62 p., 2 pes. 50.
- WALTZ (H.). Aus der Praxis des erziehenden Klavier-Unterrichtes. — Krefeld, Hohns, 1927. In-8, v-vii-210 p., 9 m.
- WIEHMAYER (Th.). Musikalische Formenlehre in Analysen. — Magdeburg, Heinrichshofen, 1927. In-8.  
1, XII-167 p., 5 m.
- Classement par artistes.*
- TUTENBERG (F.). Die Sinfonik J. C. **Bachs**. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750-80. — Wolfenbüttel, Kallmeyer. In-8, 387 p., 8 m.
- WAL (A. de). De Matthäus-Passion van J. S. **Bach**. — S'Gravenhage, Krusemann, 1927. In-8, 76 p., pl. 1 fl. 75.
- Beethoven**-Zentenarfeier. Wien, 26-31 März 1927. Vorw.: G. ADLER. — Wien, Universal-Edition. In-8, 404 p., 10 m.
- FISCHER (W.). **Beethoven** als Mensch. — Regensburg, Bosse. In-8, 316 p., 5 m.  
(Deutsche Musikbücherei, 63.)
- GIDERT (V. M. de). Vida de **Beethoven**. — Gerona, edit. Geronina. In-8, 64 p., 2 pes.
- ISTEL (E.). **Bizet** und « Carmen ». Der Künstler und sein Werk. — Stuttgart, Engelhorn, 1927. In-8, 267 p., 5 m. 50.  
(Musikalische Volksbücher.)
- Brahms** (J.), Verzeichnis seiner Werke. Einführung v. A. AUER. — Leipzig, Peters. In-8, xxiii-49 p., 1 m. 20.
- GÖLLERICH (A.). Anton **Bruckner**. Hg. v. M. AUER. — Regensburg, Bosse. In-8.  
1, 2, 390 et 258 p., 5 et 10 m.
- Duncan** (Isadora). Écrits sur la danse. — Paris, « le Grenier ». In-4, 12 fig., 75 fr.
- HILDENBRANDT (F.). Die Tänzerin Valeska **Gert**. — Stuttgart, Hädecke. In-8, 139 p., 247 fig., 4 m. 50.
- SUBIRA (J.). Enrique **Granados**: su producción musical... — Madrid, Páez. In-8, 29 p., pl., 1 pes. 50.

BLUTH (K. T.). Leopold **Jessner**. — Berlin, Oesterheld. In-8, 119 p., 3 m.

**Liszt** pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à M<sup>lle</sup> Valérie Boissier à Paris en 1832. — Paris, Champion. In-4, 100 p., portr., 40 fr.

POURTALES (G. de). La vie de Franz **Liszt**. — Paris, Nouvelle Revue française. In-8, 50 fig. 70 fr.

(Galerie pittoresque, 1.)

**Mozart** (W. A.). Lettres, correspondance complète trad. par H. de CURZON. — Paris, Plon. 2 vol. in-8, 328 p., 30 fr.

BOSCHOT (A.). La lumière de **Mozart**. — Paris, Plon. In-8, 124 p., 7 fr. 50.

MUNGENAST (E. M.). Asta **Nielsen**. — Stuttgart, Hädecke. In-8, 157 p., 27 pl., 3 m., 80.

BETHGE (E. H.). Franz **Schubert**. — Leipzig, Strauch. In-8, 104 p., 2 m. 50.

KOBALD (K.). Franz **Schubert** und seine Zeit. — Wien, Amalthea-Verlag, 1927. In-8, 490 p., 70 pl., 7 m.

REEG (W.). Franz **Schubert**. — Mühlhausen in Thüringen, Danner. In-8, 111 p., 3 m.

WEISS (A.). Franz **Schubert**. Eine Festgabe. — Wien, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. In-8, 137 p., fig., 5 m.

BASCH (V.). La vie douloureuse de **Schumann**. — Paris, Alcan. In-8, iv-244 p., 4 pl., 15 fr.

HERRMANN (H.). Die Regensburger Klavierbauer **Späth** und **Schmahl** und ihr Tangentenflügel. — Erlangen, Döres. In-8, vii-100 p., fig., 3 m.

WOLGAST (J.). Karl **Straube**. — Leipzig, Breitkopf und Härtel. In-8, iv-54 p., 6 pl., 5 m.

**Wagner** (Richard) an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. Hg. v. J. KAPP. — Leipzig, Hesse und Becker, 1927. In-8, 464 p., 9 fig., 2 m. 85.

(Die Schatzkammer, 125.)

ZIERSCH (W.). Das Gustav **Waldau** Buch. — München, Hohenester. In-8, 215 p., 8 pl., 5 m.

## XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Anuario y guía artístico-comercial de **Mallorca**. — Palma, imp. Independencia. 1927. In-8.

I. 1927, 211 p., 0 pes. 75.

Edition (L') musicale vivante. Directeur : E. VUILLERMOZ. — Paris, 14, boulevard Poissonnière. In-4.

No 1. Janvier. 3 fr. L'année, 30 fr. (étranger, 40.)

Film-Kalender. Hg. v. M. P. BLOCK. — Berlin, Spaeth. 1927. In-8.

I. 1928. 82 p., fig., 2 m.

Kunstauktion (Die.) Hg. W. BONDY. — Berlin, 19, Friedrich Wilhelmstr. In-fol.

I. Oktober, 6 p., fig. — Hebdomadaire. Le n° 0 m 25 ; l'année, 10 m.

Kunstkalender. Luah mesujar 5688 (1927-8.) Hg. v. M. EISLER. — Heidelberg, Müller, 1927. In-8. 116 p., fig.

(Jg. I. L'année, 2 m.)

Lettres et beaux-arts. Directeurs : J. CAMPBELL, F. de L'EGLISE. — Paris, 90, rue Saint-Lazare. In-4, pl.

No 1. Mai. 64 p., 9 pl., — Le n°, 2 fr. 50 ; l'année, 25 et 50 fr. Mensuel.

National ancient monuments year book. Ed. by J. Swarbrick. Foreword by the R. H. STANLEY BALDWIN. Introd. by the Earl of CRAWFORD and BALCARRES. — London, Wykeham Press. In-8, 216 p., 23 pl., 3 s. 6 d.

Pantheon. Monatsschrift f. Freunde u. Sammler... Hg. v. O. v. FALKE u. A. L. MAYER. — München, Bruckmann. In-4.

I. Januar. 58 p., fig., 2 pl., le N° 3 m., le trimestre. 7 m. 50. Mensuel.

Sachsens Städtebau. Hg. v. A. BERTELSSON u. W. JESS. — Dresden, Jess. In-4.

I. (1927.) 332 p., 210 fig., 10 m.

CHARLES DU BUS



# TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1928

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME DIX-SEPTIÈME.

## TEXTE

### JANVIER — 783<sup>e</sup> LIVRAISON

	Pages.
E. Tietze-Conrat . . . L'ALLÉGORIE DANS LA PEINTURE CLASSIQUE HOLLANDAISE. .	1
Louis Réau. . . . . LE PORTRAIT DE LA MARQUISE D'HERBOUVILLE EN DIANE par F. H. Drouais . . . . .	13
Hippolyte Buffenoir . . . LES IDYLLES DE GESSNER ILLUSTRÉES PAR LE BARBIER (1786-1793) . . . . .	16
Prosper Dorbec. . . . . LE VOYAGE DE THÉODORE ROUSSEAU EN VENDÉE : CHARLES LE ROUX . . . . .	31
L. Capitan. . . . . LA CÉRAMIQUE ANCIENNE DU PÉROU . . . . .	52
J.-J. Marquet de Vasselot . . . . . UNE COLLECTION DE FAIENCES ITALIENNES . . . . .	59
Louis Réau ; T. R. . . . BIBLIOGRAPHIE : Une vie de cité. Paris de sa naissance à nos jours (Marcel Poète) ; — Sodoma (Ch. Terrasse).	64

### FÉVRIER — 784<sup>e</sup> LIVRAISON

Edouard Michel. . . . . HYPOTHÈSES SUR QUELQUES PEINTURES FLAMANDES . . . . .	65
Ragnar Josephson. . . . . LES MAQUETTES DU BERNIN POUR LE LOUVRE . . . . .	77
Louis-Marie Michon . . . . . LES JARDINS DE L'HOTEL BIRON . . . . .	93
Hans Tietze . . . . . LES PEINTRES FRANÇAIS DU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE DANS LES MUSÉES ALLEMANDS. . . . .	105
Eugène Bouvy . . . . . JULES LÉURE, GRAVEUR-PORTRAITISTE . . . . .	119
Louis Réau ; T. R. ; G. R. . . . . BIBLIOGRAPHIE : Exposition internationale des arts déco- ratifs et industriels modernes de 1925. Rapport général ; — Die Kunst des alten Orients (H. Schæfer et W. Andrae) ; — Farbige Keramik aus Assur (Wal-	



ther Andre); — Masaccio et les débuts de la Renaissance (Jacques Mesnil); — Giorgiones Geheimnis (G. F. Hartlaub); — Un Musée de France (comtesse de Montcabrier). . . . .	126 à 128
--	-----------

MARS — 785<sup>e</sup> LIVRAISON

Chanoine Bonnenfant.	L'ANNONCIATION DU CHATEAU DE BOIS-HÉROULT . . . . .	129
Charles Buttin . . . . .	L'ÉPIEU DE NICOLAS DE LORRAINE. . . . .	135
Louis Réau . . . . .	LA DESCENTE DE CROIX DE JEAN GOUJON. . . . .	145
M.-E. Sainte-Beuve. . . . .	LE TOMBEAU DU MARQUIS DE VAUBRUN A SERRANT. . . . .	153
Serge Ernst . . . . .	L'EXPOSITION DE PEINTURE FRANÇAISE AU MUSÉE DE L'ÉRMITAGE A PETROGRAD (1 <sup>er</sup> article). . . . .	163
Fiske Kimball et Edna Donnell . . . . .	LES BOISERIES DU CABINET VERT DE L'HOTEL DE SOUBISE. . . . .	183
Louis Réau; Gabriel Rouchès.	BIBLIOGRAPHIE: Qu'est-ce que l'urbanisme; histoire de l'urbanisme (Pierre Lavedan); — L'Art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours (Louis Bréhier); — Jacques Vignole, sa vie, son œuvre (Loukomski); — Les Primitifs siennois (Louis Gillet); — Pérugin (Jean Alazard); — Les origines de la gravure en France. Les estampes sur bois et sur métal. Les incunables xylographiques (André Blum); — Albert Dürer (Pierre du Colombier); — Le Paysage français, des Enlumineurs à Corot (Jeanne Magnin); — Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV (Louis Hauteœur); — Sceaux, son château, son parc (H. Soulange-Bodin); — La place d'Armes de Metz (Jeanne Lejeaux); — Drottningholms Lusttraedgard och park (Nils G. Wollin); — La vie et l'art de Jean-Jacques Henner (Pierre-Alexis Muenier); — La céramique japonaise (M <sup>lle</sup> Ballot); — L'art nègre (Georges Hardy) . . . . .	187 à 192

AVRIL — 786<sup>e</sup> LIVRAISON

François Boucher . . . . .	L'EXPOSITION DE LA VIE PARISIENNE AU XVIII <sup>e</sup> SIÈCLE, AU MUSÉE CARNAVALET. . . . .	193
Edith Hewett. . . . .	LA DÉCORATION DU PALAIS SACCHETTI PAR MAÎTRE PONCE ET MARC LE FRANÇAIS. . . . .	213
Edouard Michel. . . . .	A PROPOS DE JEAN PROVOST ET DU MAÎTRE DE SAINT-GILLES. . . . .	228
Serge Ernst . . . . .	L'EXPOSITION DE PEINTURE FRANÇAISE DES XVII <sup>e</sup> ET XVIII <sup>e</sup> SIÈCLES AU MUSÉE DE L'ÉRMITAGE A PETROGRAD (2 <sup>e</sup> article). . . . .	238
Léon Rosenthal. . . . .	UN BUSTE INÉDIT PAR CHINARD. . . . .	253

MAI — 787<sup>e</sup> LIVRAISON

Henry Lemonnier, de l'Institut. . . . .	AU CHATEAU DE CHANTILLY; LA GALERIE DE PSYCHÉ . . . . .	254
Serge Ernst . . . . .	A PROPOS DU « PORTRAIT DE STELLA », DU MUSÉE DE LYON. . . . .	268
Claudine Decourcelle.	EDMOND ABOUT, CRITIQUE D'ART . . . . .	270
Charles Du Bus. . . . .	UN TRÉSOR D'ART CENTENAIRE: LE CABINET DES CARTES. . . . .	283

	Pages.
René-Jean . . . . .	LES SALONS DE 1928 (1 <sup>er</sup> article). . . . . 301
Louis Dimier. . . . .	TABLEAUX QUI PASSENT. . . . . 317
Raymond Kœchlin. . . . .	BIBLIOGRAPHIE : Sculptures conservées au Pays mosan (comte Joseph de Borchgrave d'Altena). . . . . 320

JUIN — 788<sup>e</sup> LIVRAISON

Camille Gronkowski . . . . .	L'EXPOSITION N. DE LARGILLIERRE AU PETIT PALAIS . . . . 321
Louis Réau . . . . .	LES EXPOSITIONS DU CENTENAIRE DE HOUDON. . . . . 339
René-Jean . . . . .	LA SCULPTURE AUX SALONS (2 <sup>e</sup> article) . . . . . 357
Marcel Guérin . . . . .	REMARQUES SUR DES PORTRAITS DE FAMILLE PEINTS PAR DEGAS. 371
T. R.; J. M. V.; Ch. Du Bus.	BIBLIOGRAPHIE : Le livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le mystère de la Passion, joué à Mons en 1501 (Gustave Cohen); — Musée des Arts décoratifs. L'art de l'Islam (Raymond Kœchlin et Paul Alfassa); — La Céramique (R. Kœchlin); — Histoire de l'expansion de l'art français (Louis Réau); — Lexique polyglotte des termes d'art et d'archéologie (Louis Réau) — Géricault (G. Oprescu); — La première Maison royale de Trianon (Robert Danis) . . . . . 380 à 382
Charles Du Bus. . . . .	BIBLIOGRAPHIE DES BEAUX-ARTS ET DE LA CURIOSITÉ (Première partie, 1928) . . . . . 383 à 400



## GRAVURES

### JANVIER — 783<sup>e</sup> LIVRAISON

	Pages.
« Vanité », par W. de Poorter (Musée Boymans, Rotterdam), en tête de page ; Allégorie de la Foi, par Vermeer de Delft (Musée de la Haye) ; Course symbolique, par A. Bloemaert (ibid.) ; La Justice protégeant la Veuve et les Orphelins, par Gabriel Metsu (ibid.) ; Allégorie de la Caducité, par L. Bramer (Musée de Vienne) ; Allégorie de la Vanité, par L. Bramer (ibid.) ; Le Cygne, allégorie de Jean de Wit, par A. Asselyn (Musée d'Amsterdam) ; L'Unité du pays, par Rembrandt (ibid.) ; Allégorie de l'extension d'Amster- dam, par Nicolas van Berghen (ibid.) . . . . .	1 à 11
<i>Portrait de la Marquise d'Herbouville</i> , par François-Hubert Drouais (anc. coll. Gontaut-Biron) : héliotypie tirée hors texte. . . . .	14
Œuvres de Le Barbier : Suite pour illustrer les « Idylles » de Gessner. Pre- mière idylle, deuxième idylle, huitième idylle, neuvième idylle, onzième idylle, dix-septième idylle, vingt-sixième idylle ; cul-de-lampe. . . . .	20 à 30
L'Embouchure de la Loire, par Charles Le Roux (Musée du Luxembourg), en tête de page ; Portrait de Charles Le Roux, d'après une lithographie d'Et. David ; Marais en Vendée, par Théodore Rousseau (coll. Glaenzer, Paris) ; La Sèvre nantaise vue du pont de Tiffauges, d'après une photogra- phie ; L'Avenue des châtaigniers, par Théodore Rousseau, d'après la gravure de Louis Marvy ; L'Avenue des châtaigniers au château de Soul- liers, d'après une photographie ; Bords de la Loire, par Théodore Rous- seau (Musée du Louvre) ; Œuvres de Charles Le Roux : Bords de la Loire au printemps (Musée de Nantes) ; L'Erdre pendant l'hiver (ibid.) ; Les Ceri- siers (Musée du Luxembourg) ; Prairies et marais du Corsept, 1857 (Musée du Louvre) ; Le Château de Soulliers, en cul-de-lampe . . . . .	31 à 51
Guerrier coiffé d'un casque en forme de puma, époque incasique, lettrine ; Tête d'inca, région de Trujillo ; Vase de Nazca représentant une tête-trophée ; Coupe décorée de têtes stylisées, région de Nazca ; Vase en forme de mai- son, région de Trujillo ; Puma stylisé à tête humaine, région de Nazca. . . . .	52 à 58
<i>Plat en faïence de Deruta</i> (collection Mortimer L. Schiff, New-York) : héliotypie tirée hors texte . . . . .	60

### FEVRIER — 784<sup>e</sup> LIVRAISON

Le Père éternel et deux anges, attribué à Albert Cornelis (Musée du Louvre), en tête de page ; Portrait d'ecclésiastique, attribué à Albert Cornelis (Musée de Berlin) ; Détail du couronnement de la Vierge, par Albert Cornelis	
---	--



(Église Saint-Jacques, Bruges); Nativité, attribuée à Bernard van Orley, fragment de retable (Musée d'Anvers); Présentation au Temple, attribuée à Bernard van Orley, fragment de retable (ibid.); Vierge et Enfant, par Bernard van Orley (coll. de lord Northbrook, Londres); Nativité et présentation au Temple, par Bernard van Orley (Hospices de Bruxelles); Couronnement d'un évêque, suite de la Vie de saint Rombaut (coll. du duc de Devonshire, Chatsworth); Translation d'un châsse (Musée Condé, Chantilly) . . . . .	65 à	75
Façade Ouest du Louvre du Bernin, gravure de J. Marot, en tête de page; Premier projet pour la façade orientale du Louvre, par Le Bernin (Recueil du Louvre); Transformation du premier projet du Louvre du Bernin (Musée national, Stockholm); Plan de la façade principale du Louvre du Bernin, d'après la petite maquette (ibid.); Plan de l'aile Est du Louvre du Bernin, gravure de J. Marot; Elévation de la façade principale du Louvre du Bernin, d'après la petite maquette (Musée national, Stockholm); Elévation de la façade principale du Louvre, détail; Façade principale du Louvre du Bernin, gravure de J. Marot; Détail de la principale façade du Louvre du Bernin, d'après la grande maquette (Musée national, Stockholm); Palazzo Chigi, Rome . . . . .	77 à	91
Les jardins de l'hôtel Biron, état actuel, en tête de page; Détail du plan dit de Turgot montrant l'hôtel du Maine et ses jardins en 1736; Plan de l'hôtel du Maine et de ses jardins en 1752, d'après Blondel; Plan de l'hôtel Biron et de ses jardins vers 1765, d'après Lerouge; Le Potager de l'hôtel Biron vers 1765, d'après Lerouge; Le Jardin anglo-chinois de l'hôtel Biron vers 1784, d'après Lerouge; Les Jardins de l'hôtel Biron avant les travaux de restauration; Détail des treillages du jardin anglo-chinois, d'après Lerouge, cul-de-lampe . . . . .	93 à	104
Portrait de Michelet, par Honoré Daumier (Musée de Mannheim); Rendez-vous de chasse, par Gustave Courbet (Musée de Cologne); Le Déjeuner, par Edouard Manet (Musée de Munich); Portrait d'Henri Rochefort par Edouard Manet (Musée de Hambourg); L'Après-midi des enfants à Vargemont, par Auguste Renoir (Galerie nationale de Berlin); Lise, par Auguste Renoir (Musée Folkwang, Essen); Portrait de femme, par Edgar Degas (Musée de Hambourg); La promenade, par Auguste Renoir (Musée de Cologne); La Femme à la robe verte, par Claude Monet (Musée de Brème); Le Déjeuner, par Claude Monet (Musée de Francfort); Un fumeur, par Paul Cézanne (Musée de Mannheim); Contes barbares, par Paul Gauguin (Musée Folkwang, Essen); Portrait du docteur Gachet, par Van Gogh (Musée de Francfort) . . . . .	107 à	117
<i>Le Déjeuner</i> , par Auguste Renoir (Institut Stædel, Francfort); héliotypie tirée hors texte . . . . .		112
(Œuvres de Jules Lieure: Portrait de Louis Juvet, état d'eau-forte pure; Portrait de Louis Juvet, état achevé; Portrait de Georges Clemenceau. . . . .	120 à	123
<i>Portrait d'homme</i> , eau-forte et pointe sèche, par M. Jules Lieure: gravure originale tirée hors texte. . . . .		122

MARS — 785<sup>e</sup> LIVRAISON

Vierge de l'Annonciation (Château de Bois-Hérault, Eure); Ange de l'Annonciation (ibid.) . . . . .	131 à	133
Epieu de chasse de Nicolas de Lorraine, art allemand, deuxième moitié du xiv <sup>e</sup> siècle (Musée de l'Armée, Paris); Appareil destiné à être monté sur		

un épieu de chasse, art allemand, deuxième moitié du xvi <sup>e</sup> siècle (ibid); Epieu de chasse de Nicolas de Lorraine, d'après l'album du Musée de l'Armée . . . . .	137 à 142
Œuvres de Jean Goujon : L'Ensevelissement du Christ (Musée du Louvre), en tête de page; Deux évangélistes (ibid.); Figure ornant un œil-de-bœuf du Vieux Louvre; Nymphes de la fontaine des Innocents; Ariane endormie (Musée du Vatican, Rome); Tête de la Diane d'Anet, autrefois attribuée à Jean Goujon, en cul-de-lampe. . . . .	144 à 152
<i>Descente de Croix</i> , bas-relief en marbre, par Jean Goujon (anc. coll. de Miss E. Jones) : héliotypie tirée hors texte . . . . .	146
Tombeau du marquis de Vaubrun, par Coysevox et Collignon (Château de Ser- rant, Maine-et-Loire); Tombeau de Turenne, par Tuby et G. Marsy (Dôme des Invalides, Paris); Ange de la Résurrection, par Collignon (Eglise Saint- Nicolas du Chardonnet, Paris); Projet de tombeau, dessin de B. Picart, d'après un modèle de Collignon (Musée des Beaux-Arts, Copenhague). 165 à	181
Portrait de Delafond par H. Gascard, d'après la gravure de Pierre Lombart; La Sainte Famille, par Watteau; Panneau décoratif, attribué à Watteau; « Coquettes qui pour voir galants au rendez-vous », par Watteau; Qu'ay- je fait, assassins maudits », par Watteau; La Baigneuse, par François Lemoine; Télémaque chez Calypso, par Natoire; Le Rêve de l'Enfant Jésus, par Boucher; La Comédie, par Carle Van Loo. . . . .	165 à 181
<i>La Boudeuse</i> , par Watteau (Musée de l'Ermitage, Pétrograd) : héliotypie tirée hors texte . . . . .	172
Fables d'Esope, gravure à l'eau-forte, par Francis Barlow; Boiserries du Cabinet vert (Musée des Archives nationales). . . . .	184 et 185

AVRIL — 786<sup>e</sup> LIVRAISON

La Promenade au cours La Reine, par Jean-Michel Moreau (coll. de M. le pro- fesseur Tuffier), en tête de page; La Marchande de modes, par François Boucher (Musée national, Stockholm); Le Thé, par Antoine Quillard (appartient à M. Louis Paraf); Le Transport des filles de joies à l'hôpital, par Etienne Jaurat (coll. de M. A. Perralt-Dabot); Une dame occupée à cacheter une lettre, par J.-B.-S. Chardin (coll. de M. J. Wattelin); Un enfant que sa bonne fait déjeuner, par Hubert Robert (coll. de M. A. Veil- Picard); L'Etude, par N.-B. Lépicier (coll. de M <sup>me</sup> G. Meunier); La Com- tesse de Meulan à sa toilette, par François-Hubert Drouais (coll. du comte de Lavau-Chazot); Une vente à l'hôtel Bullion, par Pierre-Antoine Dema- chy (coll. de M. David Weill); Femme dans un jardin, par J.-B. Hilaire (coll. de M <sup>me</sup> M.-L. Pöetzsch); Le Couché des ouvrières, par Honoré Frago- nard (appartient à M. Wildenstein); Le Fidèle indiscret, par Jean-Frédéric Schall (coll. de M. Emile Delagarde); La Visite à la nourrice, par Étienne Aubry (appartient à M. Louis Paraf); La Visite reçue, par Louis Boilly (Musée de Saint-Omer). . . . .	193 à 211
<i>L'Attache du patin</i> , par Nicolas Lancret (National Museum, Stockholm) : héli- otypie tirée hors texte . . . . .	194
Fresques de Maître Ponce (Chambre de Marmitta, palais Sachetti, Rome), en tête de page; Autographe de Maître Ponce; Fresques de Maître Ponce (ibid.); Tobie et l'Ange, aux bords du Tigre, stucs de Maître Ponce, fres-	



ques de Marco Francese (ibid.) ; La Troisième pièce sur le vicolo del Cefalo (ibid.) ; Nausicaa au bain, par Marco Francese (ibid.) ; Fresques de Marco da Faenza (ibid.) ; Moïse Sauvé des Eaux, stuc de Maître Ponce, fresque de Nicolas de Bruyne (ibid.) ; Ulysse bandant l'arc après les prétendants (ibid.) ; Découverte de Romulus et Rémus. Dans le médaillon : Hercule et le lion de Némée, par Maître Ponce (ibid.) ; Rencontre de Mars et de Rhea Sylvia. Dans le médaillon : Hercule enfant étouffant les serpents, par Maître Ponce (ibid.) ; L'Enlèvement des Sabines, par Maître Ponce (ibid.) . . . . .	213 à	226
Épisodes de la vie de saint Bonaventure et de saint Antoine de Padoue, par Jean Provost (Musée de Bruxelles, n° 575) ; Vierge entourée de saints, par Jean Provost (Musée d'Amsterdam) ; Saint Jean-Baptiste et un chanoine, attribué à Jean Provost (Musée de Valenciennes) ; Gisant et phylactère, attribué à Jean Provost, revers du panneau précédent (ibid.) ; Episode de la vie de saint Gilles, par le Maître de saint Gilles (National Gallery, n° 1419) ; Saint Jérôme, par le Maître de saint Gilles (Musée de Berlin) ; Saint François d'Assise, attribué au Maître de saint Gilles . . . . .	229 à	236
Portrait de sir Robert Walpole, par J.-B. Vanloo ; Portrait de femme, par Nattier ; Le Rémouleur, attribué à Lépicier ; La Marchande de fleurs, par J.-B. Charpentier ; « Armide, dans l'ancienne salle de l'Opéra », dessin à la plume, aquarelle et gouache, par Gabriel de Saint-Aubin ; Halte de cavaliers, attribué à Louis Moreau . . . . .	240 à	250
<i>Buste de Roland</i> , terre cuite, par Chinard (Musée de Lyon) : héliotypie tirée hors texte . . . . .		254
Portrait de Roland de la Platière, par F. Bonneville, gravé par Aug. de Saint-Aubin . . . . .		255

MAI — 787<sup>e</sup> LIVRAISON

La Fable de Psyché, gravure ; Le Conte de Psyché récit par la vieille (Galerie de Psyché, Chantilly) ; Fable de Psyché, gravure ; Fable de Psyché, vitrail (ibid.) ; Psyché implore la protection de Junon (ibid.) ; Les Noces de Psyché et de l'Amour ; La Fable de Psyché, vitrail (ibid.) . . . . .	258 à	265
<i>Portrait de Stella</i> , attribué à J. van Oost (Musée de Lyon) : héliotypie tirée hors texte . . . . .		268
Portrait d'Edmond About, par Paul Baudry ; La Femme hydropique, par Gérard Dou (Musée du Louvre) ; Portrait d'Ingres, par lui-même (Musée Condé, Chantilly) ; Le Semeur, par Millet ; Les Baigneuses, par Courbet (Musée de Montpellier) . . . . .	271 à	281
Château d'Aspremont, par Jean-Baptiste Florentin (1542), en tête de page ; La Chambre Mazarine (Cabinet des Cartes de la Bibliothèque Nationale) ; Sphère armillaire, par Jérôme Martinot (vers 1700) ; Le Géographe d'Anville, par Augustin de Saint-Aubin ; Les Jardins de Gennevilliers, plan manuscrit en couleurs (Epoque Louis XVI) ; Frontispice du Neptune français, par Bérain (1693) ; Vue de Messine, aquarelle, par Villemange (1699) ; Port de Nettuno (Anzio), aquarelle, école française vers 1700 . . . . .	283 à	299
<i>Planisphère de Harmensz et Martin Janzsoon</i> , Edam, 1610 (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Cartes) . . . . .		292
Le Marché de Bayeux, par M. Gustave Pierre (Société des Artistes français) ; Mélancolie, par M. Paul-Robert Baze (ibid.) ; Coteaux de Provence en		



automne, par M. L.-M. Bernard (ibid.); La Colporteuse, par M <sup>lle</sup> Isabel Codrington (ibid.); Méditation, sœur grise du Canada, par M. Emmanuel Fougerat (ibid.); Portrait de la baronne de H. d'A..., par M. Jean-Pierre Laurens (ibid.); Portrait de M <sup>me</sup> D..., par M. Van Dongen (Société nationale des Beaux-Arts); Visite de commission à l'atelier, par M. Hugues de Beaumont (ibid.). . . . .	304 à 315
Nymphé de Diane, statue en grès de l'Oise, par René Frémin . . . . .	318

JUIN — 788<sup>e</sup> LIVRAISON

Œuvres de Nicolas de Largillière: Le Miniaturiste Jean-Antoine Arlaud (Musée de Genève); Le Sculpteur Nicolas Coustou (coll. de M. Humbert de Wendel); Le Graveur Pierre van Schuppen (coll. Dodge, New-York); Portrait présumé du peintre Pierre Mignard (coll. de M. Salmon); Le Conseiller Aubry, 1699 (coll. de M <sup>me</sup> la comtesse Guyon de Montlivault); Deux enfants de la famille d'Ormesson (coll. de M. le baron Alfred de Rosée); Jeune garçon de la famille d'Ormesson (ibid.); Etude de mains (appartient à M. Cailleux); Nature morte (Petit Palais, don de M. Georges Sortais). . . . .	324 à 337
<i>Le Paysagiste Jean Forest</i> , par N. de Largillière (Musée de Berlin): héliotypie tirée hors texte . . . . .	327
Portrait de Houdon, par Carle Van Loo (coll. de M. Jean Perron); Le Chirurgien Louis, buste en marbre, 1782 (Ecole de Médecine); Le Marquis de Bouillé, buste en marbre, 1787 (coll. de M. le marquis Pierre de Bouillé, Paris); Le Président de Nicolay, buste en marbre, 1779 (coll. de M. le comte Gaston de Contades, Paris); Joseph Vernet, buste en bronze (coll. de M. David Weill, Neuilly); La comtesse de Sabran, buste en marbre (appartient à M. H. Piazza, Paris); La comtesse de Moustier, buste en marbre, 1784 (coll. de M. le marquis de Moustier, Paris); La petite Lise, buste en marbre, 1775 (coll. de M <sup>me</sup> la princesse de Faucigny-Lucinge); Napoléon I <sup>er</sup> , buste en plâtre, 1806 (appartient à M. André Camoin); Sabine Houdon à 15 ans, terre cuite (appartient à M. Jean Perron, Paris) . . . . .	341 à 355
<i>Louise Brongniart</i> , buste en marbre, par Houdon (appartient à M. G. Franck), héliotypie tirée hors texte . . . . .	353
Tête de Soldat mort, par M. Desbois (Société nationale des Beaux-Arts); Artémis, par M. Cormier (Société des Artistes français); Le Printemps, par M. Fournier des Corats (ibid.); Buste de jeune fille, par M. Fix-Masseau (Société nationale des Beaux-Arts); Les Saintes Femmes, par M <sup>lle</sup> Hélène Guastalla (Société des Artistes français); Artémis, par M. Rivoire (ibid.) . . . . .	359 à 369
Œuvres d'Edgard Degas: Portrait de René De Gas, étude à la mine de plomb (ibid.); Portrait de M <sup>me</sup> Dembowski, 1858 (vente René De Gas); Main gauche de la baronne Bellelli, détail du portrait de famille, 1859 (Musée du Luxembourg); Etude pour les mains de la baronne Bellelli (ibid.); Etude de main pour « M <sup>lle</sup> Fiocre dans le ballet de la Source », dessin à la mine de plomb, 1868 (coll. Daniel Halévy) . . . . .	372 à 378

---

L'Administrateur-Gérant : CH. PETIT.

---

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

---







# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

## PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS ET DÉPARTEMENTS — Un an . . . . .	100 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . .	120 fr.
— Autres Pays . . . . .	140 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée sous la direction de M. Théodore REINACH, membre de l'Institut, professeur au Collège de France, paraît tous les mois, en livraisons de 64 à 80 pages in-4<sup>e</sup> carré, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Théophile GAUTIER, VIOLET-LE-DUC, F. RENAN, TAINÉ, Charles BLANC, DURANTY, DARCEL, E. GALICHON, Paulin PARIS, Paul MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, Ary RENAN, Eugène MUNTZ, Gaston PARIS, E. GARNIER, A. de CHAMPEAUX, E. BONNAFFÉ, Paul LEFORT, Eugène GUILLAUME, B. PROST, Charles EPHRUSSI, H. BOUCHOT, Emile MICHEL, F.-A. GRUYER, H. de GEYMUILLER, Maurice MAINDRON, E. SAGLIO, Henry HYMANS, Roger MARX, Marcel REYMOND, L. de FOURCAUD, G. MASPERO, Emile BERTAUX, Maurice TOURNEUX, M. COLLIGNON, HÉRON de VILLEFOSSE, G. LAFENESTRE, Camille BENOIT, G. SÉAILLES, Ernest BABELON, Léonce BÉNÉDITE, André MICHEL, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus. — Quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. Georges BÉNÉDITE, B. BERENSON, BREDIUS, R. CAGNAT (de l'Institut), André CHAUMEIX, H. de CHENNEVIÈRES, CLÉMENT-JANIN, Henry COCHIN, H. COOK, Louis DEMONTS, Ch. DIEHL (de l'Institut), CARLE DREYFUS, P. DUKAS, Th. DURET, Paul DURRIEU (de l'Institut), R. DUSSAUD (de l'Institut), G. FRIZZONI, Pierre GAUTHIEZ, Gustave GEFFROY, S. di GIACOMO, Maurice HAMEL, comte d'HAUSSONVILLE (de l'Académie Française), L. HAUTECEUR, Th. HOMOLLE (de l'Institut), E. HOVELAQUE, P. JAMOT, J. LARAN, P.-A. LEMOISNE, H. LEMONNIER (de l'Institut), L. MABILLEAU, Emile MALE (de l'Institut), Auguste MARGUILLIER, J.-J. MARQUET de VASSELOT, F. de MÉLY, G. MIGEON, J. MOMMÉJA, P. de NOLHAC (de l'Académie Française), A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), L. RÉAU, Salomon REINACH (de l'Institut), Ch. SAUNIER, G. SCHLUMBERGER (de l'Institut), SIX, A. VENTURI, P. VITRY, etc.

## ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale contenant une double série des planches tirées hors texte avant et avec la lettre.

### PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION

PARIS ET DÉPARTEMENTS . . . . .	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . .	180 fr.
— Autres Pays . . . . .	200 fr.

ON S'ABONNE AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain

chez les principaux Libraires de la France et de l'Étranger  
dans tous les bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50